

inteze

DAN GRIGORESCU

• direcții în poezia secolului XX

1975



DAN
GRIGORESCU

directii în poezia secolului XX

EDITURA EMINESCU



ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Cartea de față nu-și propune să fie o istorie a poeziei din acest secol. O asemenea intenție poate fi, negreșit, mai puțin prezumțioasă în cazul altor epoci de cultură, unde tendințele dominante sînt mai clar delimitate, unde pot fi mai ușor numite operele și personalitățile a căror înrîurire asupra creației literare și artistice a fost cu adevărat decisivă. Se vorbește tot mai frecvent de un secol al clasicismului, de o epocă a luminilor sau de alta a romantismului, firește, nu în sensul că aceste direcții s-ar fi constituit în afara unor opoziții, uneori înverșunate, din partea unor curente ce au caracterizat vremurile mai vechi sau le-au prevestit pe acelea care aveau să vină. Ci pentru că arta epocii respective poartă, în înfăptuirile ei cele mai valoroase, semnul unei concepții filosofice, estetice, sociale, aduse de curentele la care ne referim cu precădere cînd discutăm creația acelui secol.

Cum ar putea fi numită, din această perspectivă, arta veacului nostru? Răspunsul este, evident, dificil. Nu numai fiindcă ne lipsește putința de a stabili formule precise într-un fenomen care, cel puțin în unele tendințe ale sale, nu s-a conturat încă. Și pentru un motiv ca acesta, desigur, dar și pentru că — la modul obiectiv — cu greu s-ar putea găsi în istoria culturii o epocă străbătută de tendințe atît de diverse, unele asemănătoare, întrupate însă în variante numeroase, altele cu desăvîrșire opuse. Cîteva dintre acestea au apărut și s-au stins repede, altele au rămas documente de istorie literară, fără urmări în evoluția liricii, ecourile altora au per-

sistat multă vreme și s-au reverberat, într-un chip sau altul, în curente și școli cu structuri diferite. Ceea ce ar vrea să realizeze această carte ar fi să descopere tocmai permanențele, modalitățile statornice în care omul secolului al XX-lea a izbutit să exprime problemele complicate ale vremii în care trăiește. Dincolo de mode, de scînteierea spectaculoasă, de vehemența tonului polemic, se pot descoperi unele constante ale poeziei din acest secol.

Mulți poeți ai acestei vremi au respins ispita refugierii într-un teritoriu autonom și s-au socotit nu numai martori, ci și participanți la evenimentele contemporane. Am încercat să relev rodnica relație a liricii cu universul realului, așa cum se rostește ea în operele cele mai de seamă ale poeților din veacul al XX-lea. O relație, se înțelege, complexă, care refuză simplificările și definițiile prea tranșante. În felul acesta, mulți artiști de seamă ai cuvîntului nu au fost cuprinși în tabloul general al direcțiilor poetice din secolul nostru. Îmi dau, firește, seama, că lirica unora dintre ei are un sunet propriu, vibrînd uneori profund. Dar am încercat să determin mișcările mai vaste ale ideilor literare, așa cum se concretizează ele în operele care le reflectă mai direct, mai elocvent pentru definirea întregului fenomen. Am crezut că e mai util să se urmărească evoluția unor autentici purtători de idei ai mișcărilor, aceia în creația cărora se concentrează mai expresiv concepțiile principalelor direcții ale poeziei moderne. Nu pentru că atmosfera culturală nu s-ar datora și contribuției unor scriitori și artiști mai puțin importanți, dar a căror operă participă la modelarea gustului și a mentalității unei epoci; ci pentru că tocmai creația care depășește textul strict al programelor și manifestelor este aceea care fertilizează ideile secolului. Istoria artelor se întemeiază tocmai pe deslușirea înțelesului acestor creații, cele ce se limitează la ilustrarea unor „arte poetice" prezentînd doar un interes de arhivă literară.

În această vastă mișcare a poeziei, un loc important i se cuvine versului românesc. Prin tradiție, parte a istoriei culturale a omenirii, arta acestei țări se conturează din ce în ce mai convingător, ca un mod specific de a înțelege problemele lumii întregi, din perspectiva unei străvechi culturi, a unui

spațiu spiritual clar definit. Marii noștri poeți sînt, neîndoielnic, mari poeți ai lumii moderne și, în acest context, ei își află locul, în chip natural, într-o încercare de a trasa direcțiile majore ale creației lirice din secolul al XX-lea.

Nu am recurs la traducerile în versuri românești deși, precum e îndeobște cunoscut — multe dintre ele sînt întru totul remarcabile. Dar personalitatea unui traducător de poezie modifică, inevitabil, structurile poetice ale originalului; mi s-a părut, de aceea, mai util discuției de față să însoțesc poemele publicate în original cu traducerea lor lineară, astfel încît să se păstreze formulările, uneori eliptice, din textul străin.

Cartea de față ar vrea să reflecteze dorința de a sugera un sistem al artelor moderne, așa cum se reflectă el într-unul din domeniile cele mai dinamice și, în același timp, cele mai contradictorii și — aparent — cele mai lipsite de sistem coerent : poezia. Vorbind despre o epocă în care expresia lirică a exaltat adesea simțămintele și reflexiile individului, am crezut că pot surprinde unele tendințe unificatoare. Asupra acestora, asupra modului în care acționează dialectica individual-general, național-universal, am vrut să stărui în paginile care urmează. Deși întemeiată pe ceea ce literatura comparată numește „criteriul seriilor convergente", cartea nu urmărește să fie o demonstrație a metodei, ci să propună, într-o formă larg accesibilă, premisele unei meditații asupra poeziei care, exprimînd veacul nostru, ne exprimă, cîteodată, pe noi înșine.

O LUME COMPLEXĂ

Cineva a comparat muza poeziei moderne cu un personaj al lui Picasso din *Atelierul pictorului*, figură cu multe fețe, meditînd cu gravitate la destinul umanității. Niciodată istoria culturii nu a fost străbătută de curente atît de diverse, mărturisind atitudini filosofice adesea greu a fi definite. Peisajul intelectual al acestui secol reflectă, fără îndoială, mișcări sociale mai ample decît oricînd, aspirații umane mai patetice decît în veacurile precedente. Tradiționala împărțire în literaturi „de tip romantic" și „clasic" se dovedește, o dată mai mult, inoperantă ; literatura modernă încorporează tendințe cu adevărat proteice. Pe de altă parte, se cuvine relevată relația din ce în ce mai strînsă a creației literare cu arta, cu științele pozitive, cu rezultatele cercetării sociologice. Dacă e adevărat că sensurile literaturii din fiecare epocă nu pot fi înțelese pe deplin fără a fi raportate la creațiile unor arte înrudite ; că spiritul tragediei eline se dezvăluie mai precis dacă se descoperă relațiile sale cu întreaga cultură a veacului al V-lea atenian ; că poemele medievale se nutresc din aceeași substanță ca și statuarul gotic sau romantic ; că arta și literatura Renașterii sînt două expresii (uneori, firește, de intensități diferite) ale aceleiași culturi, explicîndu-se reciproc ; sau că lirica romantică, de pildă, se conturează mai limpede în legăturile ei multiple cu pictura unor Delacroix sau Constable, cu viziunea istorică a unui Michelet sau cu filosofia unui Fichte ; e, poate, încă și mai evident că problema poate fi pusă în cazul lui Breton

şi Dali, Tzara şi Picabia, a lui Brecht şi Pechstein. Şi nu numai pentru că, de cele mai multe ori, manifestele curentelor de avangardă purtau deopotrivă semnături ale pictorilor şi poeţilor ; dar pentru că, în unele cazuri, ele proclamau, cu o acuitate fără precedent, tocmai identitatea mijloacelor de expresie ale acestor arte.

Wordsworth a definit cîndva poetul ca pe „un om care se adresează oamenilor". Definiţie care, în nobila ei simplitate, şi-a păstrat valabilitatea de-a lungul aproape a două secole.

T. S. Eliot a exprimat clar relaţiile complexe ale poetului modern cu oamenii cărora năzuia să li se adreseze, cu lumea socială a acestui veac :

So here I am, in the middle way, having had twenty years.
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres.
Trying to learn to use words and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure,
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling. [1]

Judecata lui T. S. Eliot era, evident, prea severă ; istoria literaturii moderne a consemnat faptul că, mai ales de la Baudelaire, poeţii au socotit necesară o înnoire a expresiei lirice, pe potriva intensităţii sentimentului poetic conferită de realitatea exterioară şi de cea lăuntrică. Dar, aşa cum recu-

[1] „Iată-mă la mijlocul drumului, după douăzeci de ani. / Două zeci de ani irosiţi în mare măsură, anii dintre cele două războaie, / Încercînd să învăţ să folosesc cuvinte şi fiecare încercare / E un nou început şi un nou fel de eşec, / Pentru că cineva a învăţat doar să folosească vorbele cele mai bune / Pentru a exprima un lucru pe care nu mai are nevoie să-l spună, sau într-un chip în care / Nu mai e dispus să-l exprime. Şi, astfel, fiecare încercare / E un nou început, o incursiune în lumea nearticulatului, / Întreprinsă cu instrumente învechite care se degradează întotdeauna / Şi se transformă într-o grămadă de imprecizii ale sentimentului" (*East Coker*, 1943).

noştea Eliot însuşi, aceasta a dus la o reinterpretare a mijloacelor de expresie, la o îmbogăţire a vocabularului poetic, aşa încît ceea ce numea el „diferitele tipuri de eşec" s-au convertit, în cele din urmă, în „diferitele feluri de noutate poetică". „Nu era chiar atît de adevărat — observă un istoric al poeziei moderne — că uneltele poetice erau învechite ; cît, mai ales, că poeţii cereau de la ele mai mult decît ceruseră Wordsworth şi Keats, Hugo, Tennyson şi Heine." [1]

Procesul acesta este, fără îndoială, o permanenţă a istoriei literaturii ; privit în afara consecinţelor sale istorice, el poate să se înfăţişeze, în orice moment al desfăşurării sale, ca o expresie a contestării (uneori violente) a etapei anterioare. În acest sens, nici un manifest literar al secolului nostru nu depăşeşte vehemenţa tonului romanticilor, de pildă, adversari ai poeziei şi ai dramei clasice, nici pe aceea a argumentelor cu care, la vremea lor, se înfruntau „anticii" şi „modernii". În realitate, fenomenul este mai complex, cuprinzînd nu numai *înnoirile* aduse expresiei poetice, dar şi acele semnificaţii prin care poezia modernă *continuă* tradiţia secolelor anterioare. „Trebuie să devenim suspicioşi — scria Elie Faure — ori de cîte ori un artist contestă cu prea multă înverşunare orice legătură cu tradiţia". [2] (Matisse o spunea şi mai clar : „Teama de a nu semăna cu nimeni înseamnă, pur şi simplu, laşitate" [3].) Ceea ce este emoţionant în istoria culturii universale înseamnă tocmai această înşiruire a epocilor în care fiecare nouă direcţie literară sau artistică adaugă tradiţiei o experienţă umană şi, odată cu ea, o expresie stilistică nouă aspirînd să cuprindă dimensiunile universului descoperit de ştiinţă, de artă şi, evident, şi dimensiunile lumii lăuntrice a omului.

Lucian Blaga a surprins caracteristica principală a fenomenului artei moderne, cînd, în *Filozofia stilului,* se referea la valoarea emoţională a ideii, la faptul că opoziţia (devenită tradiţională odată cu romantismul) între sentiment şi raţiune

---

[1] J. M. Cohen, *Poetry of This Age*, New York, 1968, p. 25.
[2] Elie Faure, *Histoire de l'Art,* Paris, 1964, IV, p. 212.
[3] Cf. René Huyghe, *Matisse,* Paris, 1953.

îşi pierde înţelesul în cuprinsul creaţiei din secolul nostru. Fără îndoială, orice încercare de sistematizare, din perspectiva istoriei literare, a mişcării artistice din secolul XX poate fi contestată. Cred, însă, că — dincolo de istoria diverselor curente, care rămîne un element fundamental al încercării de a cuprinde peisajul general al liricii acestui veac — relevarea unor opoziţii de alt ordin decît cel strict programatic poate contribui la definirea atmosferei spirituale atît de agitate şi atît de fertile.

Ceea ce constituie, cu siguranţă, o trăsătură esenţială a liricii moderne este sentimentul acut al participării poeţilor la marile mişcări sociale ale vremii. Multe curente literare au afirmat, uneori violent, necesitatea de a se integra, într-un fel sau altul, în societate, de a se opune estetismului pur; din această perspectivă, tradiţia veacurilor anterioare a dobîndit modalităţi noi, uneori mai puternice, de exprimare a unor tendinţe sociale. Opoziţia dintre literatura ca formă a afirmării unor idealuri general omeneşti, pe de o parte, şi cea care îşi propunea numai descrierea unor stări sufleteşti individuale, analizate îndelung, într-o minuţioasă disecţie, mi se pare a constitui încă un element definitoriu al acestei dinamici spirituale. Poezia a năzuit adesea să devină o forţă intelectuală activă; şi vibraţia revoluţionară din versurile unor Maiakovski sau Neruda, lupta pe baricadele republicane a dadaiştilor berlinezi, în 1918, încercarea unei bune părţi a suprarealiştilor francezi de a cuprinde ideile revoluţiei în propria creaţie, participarea unor poeţi la războiul civil spaniol, şi — după aceea — afirmarea viguroasă a unor idealuri profund umaniste în anii de luptă antifascistă, sînt cîteva exemple al căror înţeles este limpede.

Oricum, tendinţa de a se apropia mai mult de realitatea umană, indiferent de unghiul din care aceasta e privită, este una dintre cele mai de seamă trăsături ale artei şi literaturii veacului nostru. „Diferitele tipuri de eşec" despre care vorbea T. S. Eliot reflectă, de fapt, diverse trepte ale unei inadecvări estetice la idealurile umane ale lumii contemporane. Nu poate fi, însă, ignorat faptul că, nu o dată, poeţii s-au dovedit conştienţi de această discrepanţă dintre modalităţile lor de expresie lirică şi ţelurile pe care şi le propunea omenirea.

Tot mai adesea, literatura și arta au respins, în acest veac în care programele (cîteodată foarte minuțioase) au fost atît de numeroase, estetica normativă, opunîndu-i necesitatea unei exprimări plenare a propriei sensibilități, a atitudinii față de lumea complexă a contemporaneității. Paul Valéry, al cărui vers e o arhitectură riguroasă, gîndită cu strictețe și claritate geometrică, scria: „Nu spun că descoperirea *Ideii de frumos* nu a fost un eveniment extraordinar și că nu a generat consecințe pozitive de o importanță considerabilă. Întreaga istorie a artei occidentale demonstrează cît i se datorează acestei idei, de-a lungul a douăzeci de secole, în ceea ce privește stilurile și operele de primă importanță. Gîndirea abstractă s-a arătat a fi aici nu mai puțin fecundă decît a fost în edificarea științei. Dar această idee purta, totuși, în ea păcatul original și inevitabil la care am făcut aluzie... unicul scop al unei «științe a frumosului» trebuia să fie, fatalmente, distrus de diversitatea tipurilor de frumusețe produse sau acceptate în lume și în timp. Fiind vorba de plăcere, ceea ce intră în discuție, sînt numai faptele. Indivizii se bucură cum pot și de ceea ce pot să se bucure; și maliția sensibilității e infinită. Sfaturile cele mai bine fondate sînt dejucate de ea, chiar dacă ele sînt rodul observațiilor celor mai stăruitoare și ale raționamentelor celor mai solide. Ce poate fi mai just, de exemplu, și ce poate mulțumi spiritul mai mult decît faimoasa regulă a unităților, atît de conformă cu exigențele atenției și atît de favorabilă solidarității și densității acțiunii dramatice? Dar un Shakespeare, printre alții, o ignoră și triumfă..." [1]

Pentru comparație, iată cîteva rînduri dintr-o scrisoare a pictorului Yves Tanguy: „Arta nu poate să exprime decît ceea ce i se propune de spiritul treaz și de cel care descinde din lumea visului. Singurul lucru pe care e în stare să-l facă (și e obligată să-l facă) e să introducă *un sistem perfect explicabil al inexplicabilului*" [2]. Aceste rînduri au fost scrise într-o vreme în care artistul aderase la programul suprarealis-

[1] Paul Valéry, *Variété, IV*, Paris, 1938, pp. 165—167 passim.
[2] Cf. Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei*, Hamburg, 1956, p. 212.

mului, acceptînd — deci (împrejurare pe care voia s-o ilustreze în propriile-i picturi) — concepţia potrivit căreia iraţionalul, „dicteul automat“, ireductibilitatea limbajului poetic alcătuiau temeiul creaţiei. Chiar şi înăuntrul curentelor celor mai sever organizate programatic, sensurile atribuite actului creaţiei erau atît de diverse, încît o eventuală operaţie inductivă a criticii care ar porni de la principiile afirmate în manifeste şi ar tinde să descopere în opera artistică doar o riguroasă ilustrare a concepţiilor estetice, ar putea ajunge la concluzii eronate.

Este de netăgăduit faptul că, mai mult ca oricînd, în secolul nostru arta şi literatura au constituit un subiect al meditaţiei filosofice. În afara concluziilor, inevitabil parţiale, ale unor poeţi sau artişi plastici, romancieri sau cineaşti care s-au pronunţat asupra rostului artei şi a modalităţilor ei de expresie, în estetica contemporană s-au confruntat numeroase teorii. Cu toată opoziţia unor scriitori precum Paul Valéry, care au contestat rolul creator al esteticii, al „ştiinţei frumosului“, teoria estetică s-a dezvoltat, influenţînd creaţia artistică, uneori în chip decisiv.

În sfîrşit, o altă determinantă a creaţiei poetice (şi, bineînţeles, nu numai a ei) trebuie căutată în relaţiile societăţii moderne cu ştiinţa acestei epoci. Spaţiul şi-a modificat dimensiunile, orizontul cunoaşterii umane s-a lărgit imens, toate disciplinele ştiinţifice acoperă teritorii pe care veacul trecut nici nu îndrăznea să şi le imagineze. Dar acest avînt fără precedent (se vorbeşte astăzi în mod curent despre „explozia informaţională“) nu a influenţat numai cantitatea cunoştinţelor omeneşti, ci şi calitatea lor, modul însuşi de gîndire, inclusiv pe cel al gîndirii poetice. Paralel cu un anume relativism care decurge din caracterul ştiinţei moderne, întemeiată pe un sistem complex de relaţii, arta şi literatura modernă au proclamat, în multe din operele lor, o încredere neţărmurită în legile ştiinţei, ceea ce a îndreptăţit afirmaţia că „adesea s-a conturat un nou iluminism care se leagă, prin tradiţia whitmaniană, cu aceea a secolului al XVIII-lea“ [1].

---

[1] Pedro Salinas, în *Aspects of Poetry*, antologie alcătuită de Mark Linenthal, Boston, 1963, p. 307.

Din această perspectivă „eşecul" despre care vorbea Eliot (şi, în acelaşi timp cu el, atîţia alţi poeţi ai începutului de secol) capătă un alt înţeles. E adevărat că „între cunoaşterea ştiinţifică şi cea poetică se produce, uneori, o fisură" şi că, „datorită procesului rapid de cunoaştere, poetul nu are vreme să aprofundeze decît anumite aspecte ale universului descoperit de ştiinţă" [1]. Dar acesta e un rezultat al însăşi deosebirii dintre două tipuri de cunoaştere a lumii ; poezia nu tinde să se substituie ştiinţei, ci propune modalităţi diferite de cunoaştere. Ceea ce se poate afirma e că, în multe cazuri, poezia şi-a creat un limbaj scientist, criptic, a cărui descifrare e dificilă. Dar poate că şi această constatare se întemeiază mai curînd pe o comparaţie cu stilul literaturii din secolul al XIX-lea, în general mai limpede, mai uşor a fi desluşit de cititor. Nu trebuie, desigur, ignorate dificultăţile din opera unui Shakespeare, Góngora sau Donne, ale căror versuri abundă în subînţelesuri, aluzii, paradoxuri. Aşa cum sublinia un critic, „situaţia nu a fost înrăutăţită în secolul al XX-lea" [2] ; Mallarmé sau Rimbaud au scris poeme al căror înţeles nu e mai lesne de pătruns decît cel al versurilor lui Eliot, Apollinaire sau Dylan Thomas. Ceea ce atrage, însă, luarea-aminte, e numărul mare al versurilor obscure, felul în care, acum, e teoretizată, apărată, propusă ca model poezia criptică.

Neliniştea, autoanaliza, deznădejdea nu sînt proprii, aşa cum credea T. S. Eliot, numai poeziei veacului al XX-lea ; ele descind, în bună măsură, prin *Les Fleurs du Mal*, dintr-o întreagă tradiţie a elegiei ale cărei începuturi trebuie negreşit căutate în lirica elină. Această „epocă a neliniştii" a fost inaugurată, aşa cum releva W. B. Yeats, în poezia modernă franceză : „Din punct de vedere politic, ţara trăia o mare nesiguranţă, accentuată după restaurarea Bourbonilor şi de eşecul revoluţiei de la 1848, trădată de imperiul lui Napoleon al III-lea ; o burghezie conformistă încerca să modifice gustul literar în propriul folos. La Paris, stilurile poetice erau judecate, ca şi moda îmbrăcămintii, de aceiaşi dic-

[1] Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, Berkeley, 1965, p. 118.

[2] Arnold Stein, *Donne's Prosody*, în volumul *Perspectives on Poetry*, editat de James L. Calderwood şi Harold E. Toliver, Londra, 1968, p. 176.

tatori ai unei *haute couture* pe care doamnele o arborau la Operă sau pe Champs Elysées"[1]. Ceea ce nu se menţionează în eseul poetului irlandez e că, încă din romantismul german sau din cel englez al lui Coleridge, se poate desluşi expresia acestei nelinişti ale cărei rădăcini trebuie căutate tot în nemulţumirile unei întregi societăţi post-revoluţionare.

Una din temele cele mai frecvente ale poeziei secolului al XX-lea va fi, deci, aceea a înstrăinării poetului de o întreagă alcătuire socială ale cărei temeiuri respingeau, în primul rînd, orice alt tip de relaţii care nu comportă „schimbul" menţionat cîndva de Marx. Încă dinainte de începutul secolului, glasul poeţilor profetiza apropierea epocii revoluţiilor şi a prăbuşirii imperiilor. Hugo von Hofmannsthal, de pildă, prevedea în versurile lui de tinereţe amurgul monarhiei austro-ungare şi a culturii generate de acea epocă. Şi nu numai că anunţa izbînda revoluţiei, dar îi înţelegea şi cauzele pe care le punea pe seama conflictului dintre clasele conducătoare şi cele exploatate. Într-o metaforă celebră din poemul *Manche freilich* (*Cîţiva, desigur...*), el vedea lumea contemporană lui ca pe o navă în care umbrele marinarilor ce trudesc fără zăbavă şi fără bucurii cad peste jilţurile sibilelor şi ale reginelor, aşezate la provă :

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessner Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.[2]

---

[1] Cf. Kenneth Burke, *Literature as Equipment of Living*, în „Harvard Library Bulletin", XI, 1975.

[2] „Dar o umbră cade din acele vieţi / peste alte vieţi / Şi ceea ce e uşor e legat de ceea ce e greu / Precum aerul de pămînt : // Oboseala oamenilor uitaţi cu totul / N-o pot scutura de pe pleoapele mele / Şi nici nu-mi pot apăra sufletul înspăimîntat / De căderea tăcută a stelelor îndepărtate."

Viziunea „responsabilităţii reciproce a claselor oprimante şi a celor exploatate“ este de o mare naivitate, ducînd, în cele din urmă, la ideea — atît de des evocată de utopiştii tuturor epocilor — a unei desăvîrşite păci sociale; dar, în străfundurile acestei conştiinţe neliniştite, se poate descifra aceeaşi firească dorinţă de a instaura o lume prielnică umanităţii. Zece ani mai tîrziu, după înfrîngerea revoluţiei burghezo-democratice din 1905, Aleksandr Blok va da glas unei profeţii încă şi mai deznădăjduite. În 1908, în poemul *Pe cîmpia Kulikovo*, el vorbea despre zăngănitul armelor care prevestea apropiata luptă:

Inima mea nu mai poate trăi în pace,
Norii s-au strîns şi braţele grele
Sînt gata de luptă. Soarta a sunat
Ceasul tău. Ascultă-l. Roagă-te!

Cam în aceeaşi vreme, Thomas Hardy scria un poem în care nu-i lăsa umanităţii nici o fărîmă de speranţă. Universul — afirma el în *Înaintea Vieţii şi după aceea* — era mai frumos înaintea apariţiei omului:

A time there was — as one may guess
And as, indeed, earth's testimonies tell —
Before the birth of consciousness,
When all went well.

None suffered sickness, love, or loss,
None knew regret, starved hope, or heart-burnings;
None cared whatever crash or cross
Brought wrack to things.

If something ceased, no tongue bewailed,
If something winced and waned, no heart was wrong;
If brightness dimmed, and dark prevailed,
No sense was stung.

But the disease of feeling germed,
And primal rightness took the tinct of wrong;

Ere nescience shall be reaffirmed
How long, how long? [1]

Din aceeaşi acută insatisfacţie, din aceeaşi conştiinţă a dramaticei înfruntări sociale au izvorît deopotrivă versurile revoluţionare ale unui Maiakovski şi viziunea catastrofei din poemul mizantropului Hardy. Disperarea pe care o exprimă poezia acestuia din urmă este, cu siguranţă, o atitudine etică a cărei intensitate poate fi cu greu întîlnită într-o altă operă literară de la începutul acestui veac. „Completa respingere a lumii este la fel de străină poeziei moderne, ca şi completa ei acceptare.“ [2]

Perioada dintre cele două războaie a generat o întreagă direcţie a poeziei în care elementul social era implicat în diverse forme, uneori explicit, alteori în simboluri mai mult sau mai puţin ermetice. Cîteodată, sensurile transformării pe care a cunoscut-o întreaga lume după Revoluţia socialistă din 1917, modificarea raporturilor dintre clase erau exprimate într-o poezie cu puternic accent militant, încrezătoare în victoria valorilor umane, cum era poezia lui Maiakovski sau aceea a scriitorilor ce şi-au declarat adeziunea la idealurile revoluţiei, precum un Brecht sau un Aragon, un Lorca sau un Eluard. Alteori, ca la Blok sau la André Breton (fireşte, cu modalităţi diferite de exprimare), acest ideal apărea învăluit într-un fel de negură care-i estompa contururile; şi, nu o dată, el era însoţit de un soi de spaimă, de o stranie viziune apocaliptică. Tema mistică a „celei de-a doua veniri“ apare, de pildă, în *Cei 12* al lui Blok, dar şi într-un poem al

[1] „A fost o vreme — aşa cum se poate ghici / Şi cum, desigur, o spun mărturiile pămîntului — / Înainte de naşterea conştiinţei, / Cînd totul mergea bine. // Nimeni nu suferea din pricina bolii, dragostei, a înfrîngerii / Nimeni nu cunoştea regretul, speranţa flămîndă, sau durerile inimii, / Nimănui nu-i păsa ce fel de zdrobire, ce fel de cruce / A dus lucrurile la naufragiu. // Dacă a încetat ceva, nici o limbă nu s-a jelit, / Dacă ceva a tresărit şi a început să coboare, nici o inimă nu s-a strîns; / Dacă strălucirea s-a întunecat şi bezna a izbîndit, / Nici un sentiment nu a fost rănit. // Dar boala simţirii a încolţit, / Şi dreptatea primordială a luat culoarea nedreptăţii; / Deci neştiinţa va fi afirmată din nou / Pentru cîtă vreme, pentru cîtă vreme?“

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 28.

lui Yeats purtînd tocmai titlul de *Cea de-a doua venire* și care — vorbind despre sfîrșitul unei ere — deslușește semnele unei transformări a lumii și a omului. Cea dintîi parte a poemului stăruie asupra anilor de după război, cu tragicele confuzii de valori din lumea capitalistă. Pentru Yeats, această epocă avea, bineînțeles, o înfățișare și mai dramatică, pentru că ea urma înfrîngerii răscoalei naționale irlandeze. De aceea, glasul poetului capătă o intonație gravă, prevestind — parcă — Apocalipsul :

...somewhere in sands of the desert,
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds. [1]

Yeats înțelegea istoria ca pe un lung șir de eroisme și de dezastre ; salvarea din acest necruțător ciclu ar fi posibilă numai dacă omul s-ar retrage în el însuși, „dobîndind simplitatea sfîntului, a cerșetorului și a nebunului". Mitologia lui Yeats era întemeiată pe elemente disparate ale filosofiei budhiste, ale neoplatonismului și ale astrologiei medievale. Viziunea aceasta care alătura tradiției creștine imaginile unei iconografii orientale, continua concepția mistică a poeziei lui Donne pentru care lumea nu era altceva decît însuși trupul divinității. Pe de altă parte, însă, ea încorpora o întreagă experiență lirică a simbolismului ; tema călătoriei, a descoperirii orizonturilor noi, deși provenea din poezia engleză a secolului al XVIII-lea, trecuse prin lirica lui Baudelaire și e mai mult decît probabil că aceasta a fost sursa directă a lui Yeats (ca și a lui Rilke) [2]. Pentru Baudelaire, adevărata valoare nu rezida în actul descoperirii, ci în evenimentele călă-

---

[1] ...„undeva în nisipurile deșertului, / O formă cu trup de leu și cap de om, / Cu privirea goală și nemiloasă ca soarele, / Își mișcă încet coapsele, în vreme ce totul în jur / Își rotește umbrele mînioaselor păsări ale deșertului."

[2] Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965, p. 523.

toriei, pentru că „orice cunoaştere e doar parţială", pe cîtă vreme „*călătoria* e o experienţă sufletească integrală" :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-la seuls qui partent
Pour partir ; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons ! [1]

E adevărat, însă, că nu pentru toţi poeţii moderni „călătoria" era atît de lipsită de ţel. Atît Yeats, cît şi Rilke, de pildă, socoteau că — în cele din urmă — „călătoria" duce la cunoaştere, oricît de nedesăvîrşită ar fi aceasta. Rilke credea că procesul creaţiei poetice e unul dintre procesele fundamentale ale Universului. Deşi evident marcate de ideile neoplatonismului, concepţiile lui Yeats afirmau existenţa unei lumi care merită să trăiască mai bine :

Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve. [2]

T. S. Eliot, la rîndul său, accepta o imagine tradiţională a lumii, datornică unei alte concepţii mistice, aceea a bisericii anglicane ; pentru el, ţinta „călătoriei" e confirmarea propriei credinţe. Călătoria e plină de neprevăzut şi poetul nu mai e sigur că cel care a plecat odinioară la drum e una şi

---

[1] „Dar adevăraţii călători sînt cei care pleacă singuri / Doar pentru a pleca ; inimi uşoare, asemenea baloanelor, / Ei nu se despart nicicînd de fatalitatea lor, / Şi, fără să ştie de ce, spun mereu : «să mergem»." *(Le Voyage)*

[2] „Flăcări cu care nu se hrăneşte nici un mănunchi de lemne, pe care nici un oţel nu le-a aprins, / Nici o furtună nu le învolburează, flăcări născute din flacără, / Unde spirite născute din sînge vin / Şi toate simţămintele furiei pleacă / Murind într-un dans, / O agonie a transei, / O agonie a flăcării care nu poate să ardă nici măcar o mînecă."

aceeaşi persoană cu cel care ajunge la ţintă. Cel puţin aceasta e întrebarea căreia Eliot încearcă a-i afla un răspuns în *Patru cuartete* :

Fare forward, travellers! not escaping from the past
Into different lives, or into any future;
You are not the same people who left the station
Or who will arrive at any terminus.[1]

Eliot credea în existenţa adevărului, care, după părerea lui, nu poate fi reflectat decît de anume tipuri de sensibilitate, şi anume de acelea care nu corespund mediei normale. Chiar şi aşa, poetul se depărta, de fapt, de modelele sale filosofice, de neoplatonism şi de catolicismul medieval : înţelegerea desăvîrşită a lumii nu e pentru el un fapt al revelaţiei, ci al sensibilităţii.

Imaginea generală a lumii se constituie „în afara oricăror determinări de ordin moral"[2], propunînd un sistem de metafore care — orice s-ar spune — este obscur şi pe care cititorul îl desluşeşte cu dificultate. Aluziile din poezia lui Donne şi La Ceppède, a lui Marino şi Gongóra erau mai clare cititorilor contemporani decît cele din versurile lui Mallarmé şi ale urmaşilor lui ; pentru că originea lor putea fi găsită în *Biblie*, deci într-o carte cunoscută tuturor, în cărţile de călătorie, atît de răspîndite în epocă, sau în mitologia clasică. Pe cînd poetul modern elaborează metaforele pornind de la propria-i experienţă de viaţă, de la lectura unor cărţi mai rare, de cele mai multe ori necunoscute lectorului obişnuit. Poemul *Bacchus* ocupă trei pagini şi jumătate din volumul de *Versuri* al lui William Empson, poet britanic care a debutat pe la mijlocul deceniului al patrulea ; în vreme ce notele menite să explice aluziile la fizica şi matematica modernă din poemul cu titlu clasicist sînt cuprinse în mai mult de şase

[1] „Mergeţi înainte, călători! fără să evadaţi din trecut / În vieţi diferite sau în vreun viitor ; / Nu sînteţi aceiaşi care au plecat din gară / Sau care vor ajunge la vreo ţintă."
[2] Robert Penn Warren, *Pure and Impure Poetry*, în *Selected Essays of Robert Penn Warren*, New York, 1943, p. 69.

pagini. Şi nici aşa nu se poate afirma că sensurile pot fi desprinse fără dificultate.

T. S. Eliot spunea cîndva că a publicat notele la *Tărîmul pustiu* „numai pentru a umple un spaţiu tipografic". Şi, totuşi, în pofida acestor explicaţii, interpretările diverse, uneori chiar contradictorii, nu au lipsit; şi ele nu se refereau numai la aspecte de amănunt, ci — foarte adesea — la unele elemente fundamentale ale gîndirii artistice a poetului, a căror explicaţie se încerca în note, nu neapărat din dorinţa „umplerii unui spaţiu tipografic".

Pe măsură ce „se conturau tendinţele unei interpretări subiective" a lumii realului, „poezia îşi afirma, tot mai hotărît, responsabilitatea afirmaţiilor pe care le făcea" [1]. Cu alte cuvinte, poetul se recunoştea a fi întemeietorul unei modalităţi noi de cunoaştere şi îşi asuma, direct sau indirect, toată răspunderea ce decurgea de aici. Chiar şi cei care susţineau imposibilitatea unei descifrări logice, coerente, a universului (exterior sau lăuntric) au simţit obligaţia să se explice; şi numeroasele manifeste, încercările de a cîştiga partizani demonstrează că poetul nu mai e indiferent la răsunetul social al creaţiei sale. E drept, uneori (ca în cazul unor poeme ale lui D'Annunzio, de pildă), claritatea clasicistă e chemată să sprijine idei opuse conceptelor umaniste, dar, de fiecare dată o anume orientare politică a poeziei devine evidentă. Ceea ce sporeşte şi răspunderea criticului care, în funcţie de aspectul particular pe care şi-l propune analizei, poate apela la procedee diferite, fără să le respingă, *ab initio*, pe cele consacrate sensurilor filosofice ale poemelor. Tot mai rare sînt atitudinile de renunţare la înţelesurile contemporane ale poeziei; retragerea într-o lume edenică, într-un peisaj îngust, provincial pe care n-o însoţeşte un comentariu liric cu adevărată valoare filosofică este privită, foarte adesea — deopotrivă de critici şi de poeţi — ca un grav anacronism.

Societatea modernă, cu profundele ei contradicţii, cu spectaculoasa ei revoluţie tehnică se dovedea a oferi nenumărate

[1] Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, p. 149.

surse de inspirație, în vreme ce poezia rurală a unui Francis Jammes dobîndea un sunet singular :

J'ai bien réfléchi, l'année avant, dans ma chambre,
pendant que la neige lourde tombait dehors.
J'ai réfléchi pour rien. A présent comme alors
je fume une pipe en bois avec un bout d'ambre.

Ma vieille commode en chêne sent toujours bon.
Mais moi j'étais bête parce que tant de choses
ne pouvaient pas changer et que c'est une pose
de vouloir chasser les choses que nous savons.[1]

Liniştea şi însingurarea îşi pierdeau valoarea etică : li se opunea o poezie desprinsă din lumea realului. Diversă şi contradictorie, lirica secolului al XX-lea oferă un tablou agitat, din care nu lipsesc ezitările, accentele maladive, descurajările ; dar în care se afirmă şi un ideal civic, revoluţionar. „De la Maiakovski pînă la T. S. Eliot şi de la García Lorca pînă la Stefan George, universul poetic al acestui secol se defineşte, în pofida tuturor încercărilor de sistematizare, ca o lume extrem de vie, imposibil de cuprins într-o formulă unică, aşa cum viaţa însăşi nu poate fi cuprinsă în formule". [2]

[1] „Am meditat îndelung anul trecut, în odaia mea, / în timp ce zăpada grea cădea afară. / N-am meditat la nimic. Acum, ca şi atunci, / fumez o pipă de lemn cu capăt de ambră. // Dulapul meu vechi de stejar miroase întotdeauna frumos. / Dar eram prost pentru că atîtea lucruri / Nu se puteau schimba şi pentru că e o poză / Să vrei să alungi lucrurile pe care le ştim."
[2] Stephen Spender, *op. cit.*, p. 89.

ECOURILE SIMBOLISMULUI

Un comentator al poeziei moderne, J. M. Cohen, definea secolul XX ca pe „un moment al luptei dintre urmașii și adversarii simbolismului“ [1]. Definiția este, fără îndoială, exclusivistă, și oricine urmărește direcțiile principale ale liricii acestei perioade descoperă fără dificultate numeroase elemente care rămîn în afara conflictului pomenit de Cohen. Este, însă, adevărat că — de la romantism încoace — puține au fost mișcările literare care să fi prilejuit o atît de amplă reconsiderare a valorilor. Din controversele iscate de apariția simbolismului, s-au conturat idei estetice noi, fundamentale pentru unele curente mai recente care — foarte adesea — nici nu se mai refereau, decît în treacăt, la poetica simbolistă.

Două au fost, după cum ni se pare, personalitățile care au imprimat poeziei ulterioare unele trăsături fertile: Rimbaud, cu pasionata lui viziune a lumii, cu aplicarea dramatică a teoriei baudelairiene a „corespondențelor“, și Mallarmé, cu concepțiile sale privind purificarea limbajului poeziei. Discuția nu poate, însă, despărți evoluția poeziei moderne de cadrul ei istoric; altminteri ar fi foarte greu să se înțeleagă de ce, într-o epocă în care valorilor poetice li se atribuiau atît de frecvent însușiri extra-sociale, s-a produs o reacție atît de violentă care a determinat și revalorificarea, tocmai din unghiul adecvării sociale, a versului whitmanian, a viziunii lui Poe, a celei baudelairiene și rimbauldiene. De ce,

[1] *Op. cit.*, p. 36.

paralel cu un exces calofil, literatura a introdus atîtea elemente de protest politic. De ce, în cele din urmă, unele mişcări literare s-au stins, în vreme ce alte direcţii poetice, a căror origine poate fi regăsită în creaţia secolelor precedente (şi mai ales în aceea a veacului al XIX-lea) şi-au demonstrat perenitatea.

Sensul însuşi al cuvîntului *simbolism* s-a modificat în decursul timpului; la începutul secolului, Yeats era socotit ca unul dintre principalii reprezentanţi ai curentului, pentru că „se refugiase într-o lume proprie, ferită de invazia vulgarităţii" [1]. Simbolismul tindea, astfel, să devină echivalent cu estetismul, cu tradiţia şcolii prerafaelite şi a lui Oscar Wilde. Temeiurile filosofice erau considerate „neoplatonismul şi teozofia" [2], punct de vedere — fără îndoială — discutabil. O ispită a frumuseţii pe care poetul năzuia s-o descopere în înfăţişările cotidianului se însoţea cu o transcriere elegiacă a sentimentelor încercate de poet în faţa unei lumi care nu înţelege decît valorile schimbului comercial. Pe Strandul plin de lume, în mulţimea care aleargă, preocupată, spre bănci şi spre magazine, Yeats priveşte cu încîntare baloanele din faţa unei barăci în care se trage la ţintă, micile fîntîni arteziene din apropiere „îl transportă în singurătatea lacurilor irlandeze". În forfota Parisului, Rilke trăieşte (aşa cum mărturiseşte în *Jurnalul* său) într-o lume înfrumuseţată de amintirea operelor de artă văzute cîndva, în alte ţări, şi i se pare că încearcă din nou experienţa pelerinajului pe care, odată, îl făcuse în Rusia, străbătînd întinsele stepe. Stefan George visează la vremurile simplităţii umane, la acel Eden („l'époque nue", cum îl numea, preamărindu-l, Baudelaire) spre care omul modern nu se mai întoarce nicicînd.

Dar această însingurare se dovedeşte zadarnică; şi poeţii acestui simbolism tîrziu se întorc, totuşi, adesea, spre lumea realului ale cărei înţelesuri încearcă a le tălmăci în simboluri. Iluzia însingurării se dovedeşte şi de această dată ineficientă. Blok cîntînd zilele Revoluţiei (pe care nu le înţelegea pe

[1] R. L. Ruffmayre, *The Poetry of W. B. Yeats*, Dublin, 1909, p. 27.
[2] Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, New York, 1963, p. 212.

deplin), Bacovia enunţînd o tematică socială cu largi înţelesuri, nu sînt numai nişte cazuri excepţionale. „Discursurile despre viaţă şi moarte, despre dragoste şi artă" pe care Yeats le visa ca pe nişte unice scopuri ale poeziei, nu puteau face abstracţie de viaţa reală, de încrîncenarea morţii din „ale istoriei mari abatoare" cum le numea Sandburg.

Despre Stefan George s-a spus adesea că a fost, după Goethe, cel mai european dintre toţi poeţii germani. Poezia sa a fost un rezultat al atmosferei intelectuale din Renania, provincia natală a poetului ; de-a lungul secolelor, acolo s-au întîlnit influenţele diverse ale lumii germanice şi ale celei latine. Traducător din Dante, din Baudelaire, din Rossetti, George a „inventat" un fel de nou idiom, o germană hieratică, plină de cuvinte arhaice şi de termeni cu o sonoritate ciudată. A rămas, întreaga viaţă, un estet care credea că „orice faţetă a existenţei omeneşti trebuie subordonată unui ideal al frumosului"[1]. De aici, credinţa că „lucrurile artificiale, produse de imaginaţia omului, sînt superioare naturii"[2], că omul trebuie să stăpînească, „din punct de vedere estetic, natura"[3]. Poetul devenea din nou un profet şi un legiuitor. Încercarea sa de a întemeia „un templu al frumuseţii poetice" a eşuat, însă, pentru că unii creatori de real talent, precum Hugo von Hofmannsthal, preferau să-şi croiască propriul lor drum poetic, astfel încît în cercul constituit în jurul lui George erau mai curînd admiratori entuziaşti decît continuatori ai esteticii sale. „Preţul admiterii în acest «templu» fiind supunerea totală faţă de principiile fondatorului, influenţa grupului era foarte redusă."[4] Tinerii poeţi au reacţionat împotriva ideilor lui Stefan George (chiar dacă, uneori, erau de acord cu inovaţiile sale de tehnică poetică), pentru că le considerau ca pe „o expresie a fugii de realitate, în spiritul

[1] H. Koch, *Die lyrische Gestaltung und die Sprachform Stefan Georges*, Essen, 1929, p. 27.
[2] *Idem*, p. 28.
[3] *Ibidem*.
[4] E. Morwitz, *Die Dichtung Stefan Georges*, Berlin, 1934, p. 17.

naționalismului mic-burghez pe care îl disprețuiau fără rezerve“ [1].

Lirica lui George reia cîteodată tonul elegiac al poeziei autumnale verlainiene. *Das Jahr der Seele* (*Anul sufletului*), culegerea din 1897, cuprinde aproape numai poeme inspirate de anotimpul luminii blînde în care „migdalii înfloresc a doua oară“ :

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
Das buchenganges beinah bis zum tore
Und sehen aussen in dem feld vom gitter
Den mandelbaum zum zweitenmal in flore. [2]

Peisajul poeziei lui George e acela al unor ținuturi cultivate de mîna omului, în care nimic nu mai păstrează amintirea naturii libere, crescînd fără constrîngerile „esteticului“. E o natură organizată rațional, în felul peisajului clasicist sau parnasian. Aleile cu mesteceni sînt, bineînțeles, plantate ; iar frunzele căzute sau cele care flutură încă pe ramuri îi sugerează poetului o surprinzătoare comparație cu strălucirea betelii la un spectacol de pantomimă.

Așa cum s-a observat, și societatea capătă în viziunea lui Stefan George înfățișarea unui parc cultivat cu grijă. Poetul folosește pluralul persoanei întîi, nu ca pe un artificiu stilistic, ci ca pe un reflex al unor idei filosofice : „Cîteodată — scria el în introducerea la volumul din 1897 — *tu* și *eu* desemnează aceeași persoană“. Odinioară, Verlaine folosea aceeași contopire a persoanelor, dar cauza era de ordin sentimental : el convorbea, într-un parc pustiu, cu umbra iubitei moarte cu care poetul ajungea, în cele din urmă, să se confunde. Dar la George, cele două „persoane“ sînt poetul și creația lui sau, mai degrabă, două umbre ale lui însuși care — în cel de-al doilea catren al poemului — își înlănțuie în vis brațele, iar în cel de-al treilea, ascultă împreună zgomotul fructelor coapte ce cad din crengi. Poezia nu alege

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 37.
[2] „Umblăm încoace și încolo în beteala bogată / A aleii de mesteacăn, pînă aproape de poartă / Și privim prin gard la cîmpul / Unde migdalii înfloresc a doua oară.“

cadrul tomnatic ca pe un peisaj sufletesc al melancoliilor dragostei, ci pentru că e anotimpul prielnic tuturor actelor vieţii lui George. Pentru el, toamna este (ca şi la Rollinat, ca şi la Bacovia) vremea morţii şi a gravelor despărţiri. Vremea luminii blînde din poemul arghezian, anotimpul roadelor lui Verlaine şi al lui Pillat este aici un timp al crepusculului fără întoarcere, al unei deznădejdi stăpînite cu un acut sentiment estetic.

Poezia lui Stefan George este *decadentă* în sensul atribuit cuvîntului de poeţii francezi ai sfîrşitului de secol. Transformarea poetului din *Anul sufletului*, un suflet receptor al senzaţiilor naturii „disciplinate", ordonate, raţionale, într-o personalitate activă, aşa cum apare în volumul publicat doi ani mai tîrziu, *Der Teppich des Lebens* (*Covorul vieţii*), este numai înşelătoare. Faptul că George înlocuieşte persoana întîi cu persoana a treia nu are semnificaţiile atribuite de unii comentatori care vedeau aici o apropiere de viaţă. Poetul este mai mult *un martor* decît un participant la existenţa obiectivă a oamenilor, chiar dacă, uneori, ca de pildă în finalul poemului *Prietenii* întîlnim o imagine a grădinii în care (faptul este extrem de semnificativ pentru momentul acesta al evoluţiei poeziei lui George) intervine şi prezenţa activă a omului.

Er schöpft und giesst mit einem kürbis napfe
Er beugt sich oft die quecken auszuharken
Und üppig blühen unter seinem stapfe
Und reifend schwellen um ihm die gemarken.[1]

Următorul volum *Der siebente Ring* (*Al şaptelea inel*), publicat în 1907, propunea o mitologie proprie, în care se sublima o recentă experienţă de viaţă, foarte asemănătoare cu aceea a eroului din nuvela lui Thomas Mann, *Moartea la Veneţia*. Într-un amestec straniu de misticism creştin şi de estetism ateu, George povestea viaţa unui tînăr, Maximin, pare-se foarte înzestrat intelectualiceşte, de un anume rafinament ma-

[1] „El scoate apă şi o revarsă dintr-o găleată făcută dintr-un dovleac. / Se apleacă adesea să smulgă iarba / Şi sub paşii lui cresc flori luxuriante / Şi se umflă ca şi cum s-ar pîrgui în jurul său."

ladiv. El apărea, în ochii poetului, deopotrivă ca o întrupare a spiritului divin, desăvîrșit în frumusețe, și a suferinței omenești. În cele din urmă, cele două ipostaze se unesc într-o singură umbră, care e aceea a poetului însuși.

Prologul la *Covorul vieții* povestea cum „un înger" (al cărui glas semăna, foarte semnificativ, cu însuși glasul poetului) i-a înmînat un mesaj despre „frumusețea vieții". Iconografia lui George nu trebuie să ne ducă la concluzia că s-ar întemeia pe o tradiție exclusiv creștină ; poate că, mai curînd, originea ei ar trebui căutată în simbolistica prerafaelitismului englez din care poetul german a reținut numai plastica și nu și sensurile mistice. Din acest punct de vedere, poezia lui Stefan George are unele asemănări surprinzătoare cu lirica lui Emily Dickinson, care valorifica aceeași imagistică, împrumutîndu-i — e drept — o naivitate primitivă. Dar interpretînd și ea într-un chip foarte personal tradiția religioasă, transformînd-o într-o lume a păcii domestice, ca în unele enluminuri medievale.

În *Al șaptealea inel,* însă, mesajul „îngerului" e transmis numai „poporului german". Naționalismul lui Stefan George se conforma unei tradiții filistine pe care, cu multe decenii în urmă, o ironizase Heine cînd vorbise despre literatura lui von Platen. Pentru că, la drept vorbind, mitologia lui George era un amestec de legende străvechi germanice și de ritualuri elenice, a căror trăsătură comună era cultul frumuseții trupești. Proslăvind eroul german al Evului mediu, aspru, sălbatic, Stefan George îl opune omului epocii moderne ; comparația se face în termeni profetici de o incontestabilă emfază. Cîteodată, poemul se transformă într-un adevărat psalm extatic, Maximin fiind proclamat un zeu, în sensul filosofiei atice.

Dar această nouă religie care pornea de la miturile runice și de la imaginile misterelor grecești nu i-a inspirat lui Stefan George marea poezie pe care o visa. Orizontul se îngusta într-atît încît nu mai cuprindea, în strălucirea lui nefirească, decît două personalități, aceea a tînărului Maximin și a poetului însuși, strînse — de fapt — într-o singură siluetă ale cărei contururi sînt estompate de prea multă lumină. S-a vorbit, totuși, despre „spiritul renascentist" al poeziei lui

George[1]; aceasta mai ales în sensul inspiraţiei pe care, precum Dante în făptura spirituală a Beatricei (şi, mai tîrziu, Hölderlin în Diotima), poetul celui „de-al şaptelea inel" o regăsise în Maximin. Dar renascentismul lui Stefan George e crepuscular, toate formele vitale sînt convertite într-un misticism cu violente inflexiuni naţionaliste. Unii tineri şovini au interpretat cartea lui George ca pe o profeţie a „victoriilor germane". Mai cu seamă că, în ajunul declanşării războiului, în 1914, poetul publica un alt volum, *Der Stern des Bundes (Steaua Uniunii)*, în care — declarîndu-se împotriva „relelor veacului" — se proclama necesitatea unui eroism nou. Comentatorii lucizi au recunoscut „lipsa elanului liric"[2] din acest volum, în care adevărata poezie e copleşită de injoncţiuni de felul acesteia:

Mit den frauen fremder ordnung
Sollt ihr nicht den leib beflecken
Harret! lasset pfau bei affe!...[3]

După război, în anii înfrîngerii, profeţiile lui George au apărut a fi de o tristă inactualitate; şi generaţia care-l admirase cîndva, generaţia tragicei experienţe descrise în romanele lui Remarque, îi va reproşa lipsa de adeziune la realitate din unele declamaţii precum:

Gottes pfad ist uns geweitet
Gottes land ist uns bestimmt
Gottes krieg ist uns entzündet.[4]

Chiar dacă, în volumul apărut în 1928, *Das Neue Reich (Noul imperiu)*, poetul se referea la prevalenţa unor valori estetice, el a fost interpretat ca o aluzie „la destinul Ger-

---

[1] A. Closs, *The Genius of the German Lyric*, Londra, 1938, p. 436.
[2] G. Bondi, *Erinnerung an Stefan George*, Berlin, 1934, p. 71.
[3] „Cu femei din altă categorie / Nu trebuie să-ţi mînjeşti trupul / Ai răbdare! Lasă-i pe păuni cu maimuţele!..."
[4] „Cărarea lui Dumnezeu se deschide înaintea noastră, / Ţara lui Dumnezeu ne este rezervată, / Războiul lui Dumnezeu izbucneşte pentru noi."

maniei postbelice", la viitorul ei politic. Şi, astfel, poezia sa oferea un nou exemplu al imposibilităţii de a se păstra în universul esteticului, fără a încorpora sensuri ale socialului ; lirica „nonpolitică" a lui Stefan George devenea o expresie a principiilor unei întregi categorii de politicieni germani dinainte şi de după război. „Puterea magică" a poeziei, transcrisă într-un limbaj ermetic, se dovedea insuficientă pentru a-l izola pe poet de existenţa tulburată a lumii înconjurătoare.

În ultimii ani ai vieţii, poetul care se mîndrise că limbajul său ezoteric „nu îngăduie decît unui cerc restrîns de intelectuali" să-i înţeleagă poezia, s-a văzut adulat de nazişti ; aceştia credeau că pot desluşi în „noul imperiu" prorocit de Stefan George, în cultul eroismului, o ilustrare a propriei ideologii. Trebuie însă, să recunoaştem că niciodată acest spirit pe care îl atrăgea amintirea culturii romane (respinsă cu vehemenţă de Hitler) şi care credea că nobleţea sufletului uman stă în capacitatea lui de a vieţui în sferele „esteticului pur", nu schiţase vreun gest de a se apropia de nazism. Dar consecinţele viziunii sale eroice, ale glorificării eroismului (în sensul nietzscheean al noţiunii) îl aduseseră, fără voia sa, în preajma acestei ideologii antiumaniste, pe care o detestase întotdeauna. Respingînd onorurile oferite de Hitler, Stefan George s-a retras — abătut — în Elveţia, unde avea să moară în 1933, purtînd cu sine amintirea tulburătoare a idealului de frumuseţe, ucis a doua oară : întîi — odată cu Maximin, acum — cu ascensiunea nazismului.

Se încheia astfel, în chip tragic, un destin literar care nu avusese cum să se împlinească în acea vreme de dureroase ciocniri sociale, cărora frumosul ideal estetic al lui Stefan George nu putuse să li se opună.

Din această perspectivă, evoluţia liricii lui Rainer Maria Rilke este, fără îndoială, foarte diferită. S-a spus despre el că, „de la Heine încoace, nici unul dintre poeţii germani nu a aparţinut mai puţin tradiţiei naţionale" [1]. Constatarea este numai în parte adevărată ; cercetători ai operei

[1] H. Woche, *Rilke und Frankreich*, in „Germanisch-Romanische Monatschrift Heft" p. 10/1936.

sale au relevat răsunetul poeziei lui Goethe şi a lui Hölderlin într-o creaţie care, e drept, cuprinde tot atît de intense reverberaţii ale simbolismului francez. Născut la Praga, într-o vreme în care Boemia făcea încă parte din imperiul austriac, el nu a împărtăşit nostalgiile lui Hofmannsthal şi regretul acestuia în faţa amurgului Habsburgilor. Rilke a respins întotdeauna naţionalismul burghez, opunîndu-i, însă, un sentiment al cosmopolitismului intelectual ; se socotea „un european, atras de arta Italiei, Franţei, Spaniei mai mult decît de cultura germană. Începuturile poeziei sale stau, totuşi, sub semnul unui vag misticism pe care-l deprinsese dintr-o călătorie în Rusia, unde fusese impresionat de viaţa pelerinilor, rătăcind din sat în sat şi intonînd străvechi cîntări ; lor le-a dedicat Rilke un întreg ciclu al volumului său din 1903, *Das Stundenbuch* (*Cartea orelor*).

Adversar, ca şi George, al civilizaţiei urbane, Rilke credea că poate regăsi idealul vieţii autentice, nu în antichitate sau în Evul mediu, ca Stefan George, ci în satul rusesc (pe care, aşa cum s-a observat, el îl privea — totuşi — ca pe un fapt exotic, fără să-i înţeleagă dramele). Spre deosebire de Tolstoi, Rilke nu accepta creştinismul primitiv care i se părea că ar constitui baza vieţii rurale din Rusia acelei vremi. În peisajul ideal pe care îl reconstituia din fragmentele unor privelişti întîlnite de-a lungul peregrinărilor sale, nu se profila nici o biserică :

Alles wird wieder gross sein und gewaltig.
Die Lande einfach und die Wasser faltig,
die Bäume riesig und sehr klein die Mauern;
und in die Tälern, stark und vielgestaltig,
ein Volk von Hirten und von Ackerbauern.
Und keine Kirchen, welche Gott umklammern
wie eine Flüchtling, und ihn dann bejammern
wie ein gefangenes und wundes Tier.[1]

[1] „Totul va fi din nou măreţ şi puternic / Pămînturile vor fi simple şi apele se vor undui, / Copacii vor fi uriaşi şi zidurile foarte scunde ; / Şi în văi, puternic şi divers, / Un popor de păstori şi de plugari. / Şi nici o biserică să-l prindă pe Dumnezeu / Ca pe un fugar şi să jelească lîngă el / Ca o fiară căzută şi rănită."

Deşi tema morţii revine adesea în poezia sa, Rilke îşi pune statornic problema existenţei pămînteşti. Dumnezeu, credea poetul, nu poate exista decît prin oameni şi, astfel, el le era dator cel puţin tot atît cît credea religia că îi sînt lui datori oamenii. Acesta e spiritul în care poetul formula întrebarea :

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit nur verlierst du deinen Sinn.[1]

În concepţia lui Rilke moartea era suprema experienţă pentru care viaţa nu e altceva decît o îndelungă pregătire. E momentul în care rodeşte sămînţa aflată în fiinţa omenească. „Fiecare poartă în sine propria moarte", scria el în *Carnetul lui Malte Laurids Brigge* ; idee pe care avea s-o dezvolte în operele lui ulterioare. Rilke a acordat întotdeauna mai multă importanţă *momentului* unei experienţe spirituale decît perspectivei trecutului sau viitorului. Trecutul pătrunde în opera sa aproape numai sub forma descrierii unor opere de artă în care poetul desluşea „o altă experienţă". Tot ceea ce descrie Rilke aparţine lumii imediate : o clipă a vieţii, o statuie, o legendă, un obiect oarecare, toate sînt pentru el momente ale eternităţii. În *Cartea orelor*, de pildă, poetul întrupează, pe rînd, ca într-o piesă de teatru, mai multe personaje ; e călugăr, pelerin, cerşetor, apoi muribund. Ca şi George, el creează mici compoziţii picturale, care, însă, nu sînt, într-o atît de mare măsură, rezultatul unei concepţii despre natura artificială, raţional organizată. Toamna nu e doar anotimpul crepusculului, ci cuprinde făgăduiala unei noi creşteri :

Jetzt reifen schon die roten Berberitzen,
alternde Astern atmen schwach im Bett.
Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht,
Wird immer warten und sich nie besitzen.

---

[1] „Ce vei face, Doamne, dacă voi muri ? / Sînt ulciorul tău (ce se va întîmpla dacă mă voi preface în cioburi ?) / Sînt băutura ta

Wer jetzt nicht seine Augen schliessen kann,
gewiss, dass eine Fülle von Gesichtern,
in ihm nur wartet bis die Nacht begann,
um sich in seinem Dunkel aufzurichten: —
der ist vergangen wie ein alter Mann.[1]

Cum finalitatea vieţii este să hrănească sămînţa care va încolţi în clipa morţii, toamna însăşi va avea acest înţeles, al unui moment important în încheierea destinului uman. Ea culege impresiile dintr-o lume a vizibilului, o lume care poate fi transformată, şi le restituie, apoi, cînd noaptea învăluie universul lăuntric al omului. Procesul acesta este identic cu cel al creaţiei poetice, aşa cum îl înţelegeau, printre alţii, simboliştii ; la Rilke, însă, el atingea încă o treaptă, a sublimării obiectivului vizibil în esenţele sale invizibile. În vreme ce Ştefan George refuza viaţa, încercînd să se refugieze în „arta pură", Rilke interpreta existenţa ca pe o creaţie. Mai tîrziu, ideea va deveni mai explicită în *Elegii ;* dar ea e implicată, totuşi, şi în *Cartea orelor*, acest volum de tinereţe care-i fundamenta credinţa în misiunea poetului, în dreptul său de a interveni în viaţa imediată, transformînd-o. „*Cartea orelor* nu poate fi definită ca o expresie a misticismului, atîta vreme cît ea nu exaltă numai viaţa contemplativă" [2].

În *Buch der Bilder* (*Cartea cu poze*, 1902), poetul pare că încearcă să înfăţişeze imagini ale unei lumi obiective. De fapt, aceasta nu era decît un prilej de a-şi împărtăşi impresii personale şi, aşa cum a subliniat critica literară, cele mai izbutite poeme ale volumului sînt tocmai acelea în care Rilke nu caută să se disimuleze în spatele descripţiei obiectului.

(ce se va întîmpla dacă mă voi altera ?) / Sînt veşmîntul şi negoţul tău, / Dacă mă pierzi, îţi pierzi rostul."

[1] „S-au şi copt boabele roşii ale fructelor de pădure, / Ochiul boului respiră slab în pat. / Oricine nu-i bogat, de vreme ce vara va trece, / va aştepta de-a pururi şi nu-şi va fi stăpîn niciodată. // Oricine nu-şi poate închide acum ochii / cu siguranţa că o mulţime de feţe / aşteaptă în el, pînă cînd se-aşterne noaptea, / să se ridice în întunericul lui, / — s-a prăbuşit asemenea unui bătrîn."

[2] A. Closs, *op. cit.*, p. 420.

Der Lesende (*Cititorul*), al cărui titlu şi al cărui cuprins întrucîtva programatic îl amintesc pe Baudelaire, conturează concepţia estetică a lui Rilke, definind sensul expresiei poetice :

Und wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe,
wird nichts befremdlich sein und alles gross.
Dast draussen ist, was ich hier drinnen lebe,
und hier und dort is alles grenzenlos;
nur dass ich nicht noch mehr verwebe,
wenn meine Blicke an die Dinge passen
und an die ernste Einfachheit der Massen —
da wächst die Erde über sich hinaus.
Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:
der erste Stern ist wie das letzte Haus. [1]

Rilke voia să exprime în poezie acea unitate dintre viaţa lăuntrică şi cea exterioară care constituia, după opinia lui, fundamentul oricărei creaţii de artă. Într-un grupaj de trei poeme din 1904 [2], poetul întemeia un sistem de simboluri (la care avea apoi să recurgă adesea), menit să sugereze această unitate. Vrednică de remarcat e împrejurarea că două dintre aceste poeme, *Orpheus, Euridice, Hermes* şi *Alcesta*, reprezintă reinterpretări ale unor legende vechi şi numai unul singur, *Die Rosenschale* (*Corola trandafirului*) este o creaţie întru totul personală a poetului. În contrast cu Stefan George, a cărui mitologie (pornind de la destinul lui Maximin) împărtăşea o experienţă pur personală şi nu aspira să transmită imagini ale unei realităţi obiective, Rilke „izbutea pe deplin să armonizeze viziunile lăuntrice cu cele exterioare“ [3].

În primii ani ai secolului, poetul traversează o perioadă de criză sufletească : părăseşte Parisul, după un violent con-

[1] „Şi cînd îmi ridic ochii din carte, / nimic nu va fi ciudat şi totul va fi măreţ. / Tot ceea ce am trăit înăuntru se află în afară, / şi nu are limite nici aici, nici acolo ; / doar că mă ţes mai strîns în lucruri / cînd privirea mi se armonizează cu ele / şi cu simplitatea gravă a formelor lor, — / atunci pămîntul creşte din el însuşi. / El pare să cuprindă întregul cer : / întîia stea e asemenea celei din urmă case.“

[2] Incluse, apoi, în volumul *Neue Gedichte* (*Poezii noi*) din 1908.

[3] Donald Stauffer, *The Nature of Poetry*, Baltimore, 1971, p. 47.

flict cu Rodin (al cărui secretar fusese și căruia îi consacrase o subtilă monografie), și se simte ispitit să renunțe la poezie. Se căsătorise, avea și un copil, versurile publicate nu îi asigurau un cîștig suficient pentru a-și putea întreține familia. „Dar un îndemn mult mai puternic îl obligă să renunțe la aceste planuri și «să se țeasă mai strîns în lucruri», astfel încît lumea care părea să se scindeze să poată fi din nou întregită, granițele dintre obiectiv și subiectiv să fie anulate, și «ultima casă să fie asemenea primei stele». Trebuia, deci, să facă reală acceptarea morții pe care, poate, pînă atunci o păstrase în lumea ideilor, și să se hotărască a trăi în izolare [1]."

Tema comună a acestor poeme era „reconcilierea lumilor prin izolarea poetului". Nu sîntem, deci, departe de concepția lui Coleridge și Wordsworth, formulată în prefața la *Baladele lirice*, cu mai bine de o sută de ani înaintea lui Rilke: „poezia e o emoție retrăită în singurătate". *Corola trandafirului* înfățișează, în primele versuri, lupta dintre doi tineri, alegorie a conflictului dintre obiectiv și subiectiv, care-l preocupă pe Rilke atît de mult. Pe măsură ce poetul contemplă petalele deschizîndu-se pe rînd, el își dă seama că ele închid un secret greu de pătruns. Floarea e un fel de „unire între lucrurile opuse", asemenea surîsului Alcestei cînd pleacă în Hades, substituindu-se soțului ei, Admetus:

Aber einmal sah
er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte
mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung,
die beinah ein Versprechen war: erwachsen
zurückzukommen aus dem tiefend Tode
zu ihm dem Lebenden... [2]

Alcesta știe prea bine că e destinată morții. Ea își împlinește doar o datorie pe care și-o cunoștea de mult. Și pleacă, în-

---

[1] R. H. Heygrodt, *Die Lyrik R. M. Rilkes*, Freiburg, 1921, p. 68.
[2] „Dar încă o dată el vede / obrazul fetei care se întoarce / cu un surîs luminos ca o făgăduință / care spunea că, atunci cînd va crește / se va întoarce din moartea adîncă / la el, cel care trăia..."

soțind solul lumii subterane, nu pentru a-și salva soțul de la moarte, ci pentru a-l elibera de obsesia vieții :

Ich ging, ja,
damit das alles, unter dem begraben
der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich anflöst... [1]

Plecînd, îi dăruise lui Admetus acel surîs care poate însemna promisiunea întoarcerii. Dar ea nu va reveni în propria-i înfățișare, ci într-una dintre întrupările halucinante care-l vor trezi, în miezul nopții, pe soțul ei. Comentatorii au semnalat inadvertențe în limbajul poetic al *Corolei trandafirului* și în sistemul de imagini al *Alcestei ;* unii le-au pus pe seama dorinței lui Rilke de a asimila poezia franceză modernă. Cred, mai curînd, că ele se datoresc unor ezitări evidente ale gîndirii filosofice a poetului. Unitatea subiectiv-obiectiv se definea în concepția lui Rilke sub semnul unei morți acceptate ca scop final al existenței umane. Ceea ce corespunde imaginii pe care, cu cîteva decenii înaintea sa, o acreditaseră unii poeți simboliști — precum Rollinat și, într-o măsură, ceva mai tîrziu, Maeterlinck. Dar, atîta vreme cît poetul german proclama necesitatea experienței de viață, capacitatea vieții de a transforma personalitatea și, mai presus decît aceasta, lumea obiectivă, se crea o discrepanță între crezul activ al poeziei și expresia ei în care poetul credea că regăsește imaginea, pasiv reflectată, a acestei lumi.

Valeri Briusov compunea, în anul în care Rilke scria *Orpheus, Euridice, Hermes,* un poem înfățișînd-o pe Euridice ca pe o umbră, ale cărei amintiri despre viața pămîntească și dragostea soțului ei apar ele însele ca niște umbre. În poemul lui Rilke, Euridice — logodită cu moartea — e mai reală decît Orfeu cel viu care coboară în Infern ca s-o răscumpere. Și aceasta cu atît mai mult cu cît, modificînd legenda tradițională, Rilke nu-l mai înfățișează ca pe un cîntăreț : Orfeu nici nu își mai dă seama de virtuțile miraculoase ale cîntecului său : harpa îi anină, fără rost, pe șold. El a devenit numai un mijlocitor al împlinirii unui destin, al destinului

[1] „Am plecat / astfel încît tot ceea ce e îngropat / în cel care-mi este mire, să se poată topi și dizolva."

Euridicei. Redobîndindu-şi soaţa, el nu regăseşte şi fericirea: numai aflîndu-se departe de ea, poate să-şi împlinească rostul, acela al compunerii unei arte a durerii, a trăirii intense. Numai astfel, jelind-o, poate să o transforme într-o idee, ceea ce reprezintă pentru Rilke darul suprem al poetului. În moarte, Euridice s-a întors în sine însăşi, pentru Orfeu, însă, pierderea ei însemna o condiţie a inspiraţiei şi a creaţiei unei lumi întregi:

Die So-geliebte, dass aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
dass eine Welt aus Klage ward in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluss und Tier;
und dass um diese Klage-Walt ganz so
wie um die andre Erde eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstallten Sternen —:
diese So-geliebte.[1]

Fără îndoială, în persoana lui Orfeu s-a întrupat, în bună măsură, însăşi fiinţa lui Rilke. Sentimentul acesta maladiv, al necesităţii morţii, lauda îndurerată a singurătăţii, vor căpăta un accent şi mai acut după sinuciderea pictoriţei Paula Modersohn-Becker, prietena poetului; ea devenea, în viziunea lui Rilke, o nouă Euridice, iar plînsul îndurerat al soţului ei, o nouă lamentaţie orfică. În *Recviemul* pe care l-a compus la moartea prietenei sale, poetul îl acuză pe soţul acesteia că, împins de simţămîntul omenesc egoist, încearcă să o întoarcă pe femeia iubită din lumea în care îşi împlinea soarta. Vina îi era la fel de gravă ca a lui Orfeu, mustrările erau, însă, mai aspre, poate pentru că acum Rilke trăia nemijlocit experienţa morţii pe care, în *Orpheus*, o proslăvea în ipostaza ei abstractă, pur conceptuală.

---

[1] „Celei iubite pînă la care din liră / ajungea mai multă jale decît a venit vreodată de la femeile bocitoare, / că o lume a ieşit din jale / în care totul era oglindit: pădurea şi valea / şi drumul şi satul, cîmpul şi rîul şi fiara; / şi în jurul acestei lumi de jale, asemenea / celeilalte lumi, un soare / şi un cer înstelat se roteau / un cer de jale cu stele răsturnate: / această atît-de-iubită."

Într-un poem compus cîţiva ani după aceea, *Todeserfahrung* (*Experienţa morţii*), Rilke ducea şi mai departe această idee a acceptării morţii, proclamînd viaţa şi moartea drept două aspecte ale aceleiaşi realităţi, de vreme ce moartea este cea care deschide perspectiva unui peisaj cunoscut, dar neînţeles de viaţă. Spiritul care intră în moarte atinge un grad superior de cunoaştere :

Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jeden Spalt,
durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.[1]

Această re-creare a realului este subiectul principal şi al *Elegiilor din Duino* (*Duineser Elegien*), începute în 1912 şi terminate în zilele febrilei perioade de creaţie din iarna lui 1922. De-a lungul acestor zece ani, Rilke ajunsese la o asemenea concentrare a durerii, încît se socotea „fiinţă de prisos", a cărei viaţă e „goală şi zadarnică"[2]. Decadentismul liricii rilkeiene se apropia, astfel, de sensul originar al cuvîntului, aşa cum îl folosiseră, vorbind despre ei, poeţii francezi din a doua jumătate a secolului precedent. De aceea, discutarea acestei poezii, chiar şi din perspectiva unei tradiţii a estetismului lui Oscar Wilde (acesta, în esenţă, nonconformist) mi se pare abuzivă. Dacă există unele sugestii ale unei asemenea filiaţii (şi trebuie să recunoaştem că nu sînt prea numeroase), ele sînt mai ales de ordin formal, sentimentul poetic fiind foarte diferit.

Tema „vieţii în moarte" (amintind, într-o măsură, de faimoasa *Baladă a bătrînului marinar* a lui Coleridge) revine, obsesiv, în *Elegii*. Acum, Orfeu nu mai doreşte întoarcerea Euridicei, pentru că ea trăieşte înăuntrul fiinţei lui şi, mai ales, pentru că el se socoteşte mort pentru lumea din jur, trăind numai în nevăzutele ţinuturi ale ideii :

---

[1] „Apoi, cînd ai plecat, s-a revărsat pe această scenă / o undă a realităţii, prin fiecare despicătură / prin care ai plecat : verde, verde real / strălucire reală de soare, pădure reală."

[2] Vezi A. Closs, *op. cit.*, p. 417.

Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reisst durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden. [1]

Izolarea în care a trăit poetul în anii războiului e foarte diferită de atitudinea celor mai mulți scriitori și artiști contemporani lui și, într-un alt plan, de însăși existența pe care și-o dorea el. Privind războiul ca pe o „întrerupere a experienței sale estetice" și constatînd că un poem scris în acei ani de adîncă tragedie a întregii omeniri „atinge o treaptă poetică aflată deasupra cuvintelor și a sentimentelor" [2], unii comentatori contribuie prea puțin la explicarea acestei însingurări, a caracterului asocial al poeziei rilkeiene dintr-o perioadă în care intelectualitatea europeană își afirma, atît de frecvent, opoziția față de război și, adesea, și față de societatea care l-a generat. Este incontestabil că atît *Elegiile din Duino* cît și *Sonetele către Orfeu* sînt o expresie a unui mare rafinament poetic, că rareori poezia modernă a descoperit cu atîta precizie virtuțile sugestive ale verbului, că în lirica lui Rilke s-a constituit o direcție foarte reprezentativă pentru sentimentul poetic împins pînă la cele mai intense și luminoase arderi. Dar aceasta să fie, oare, unica vocație a poeziei?

Simbolul central al *Elegiilor*, s-a spus pe drept cuvînt, sînt acei îngeri în care se desăvîrșește — cum scria Rilke însuși într-o scrisoare citată adesea — „transformarea vizualului în vizibil". Majoritatea temelor prezente în acest ciclu, atît de lent compus de-a lungul anilor de război, erau cunoscute din volumele precedente: întrepătrunderea vieții și a morții, re-crearea frumuseții prin durerea celor care au pierdut-o, viața afirmîndu-și scopul de a descoperi și a proiecta imaginile interioare ale lucrurilor:

Sind wir vielleicht hier, muzu sagen: Haus
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —

---

[1] „Îngerii — se zice — adesea nu pot spune dacă se mișcă / printre cei vii sau printre morți. Torentul veșnic / se-nvîrtejește printre ambele regate ale vîrstelor / și răsună mai puternic în amîndouă."

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 51.

höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.[1]

Sînt definite temele majore ale îndrăgostitului și eroului, a căror supremă împlinire este să transcende în moarte. În elegia a X-a (considerată de unii, și poate nu pe nedrept, cea mai caracteristică operă a lui Rilke), se înfățișează o imagine a Cetății Durerii, învăluită în spaimă, cutreierată de urîțenie și de vulgaritate. Poemul reprezintă, de fapt, evoluția de la simboluri la alegorie. Se deslușește, totuși, în această atmosferă, întunecată, o aspirație spre bucurie care plutește pe deasupra peisajului plin de durere, luminat de ciudate constelații (al căror nume e dat de cele mai importante experiențe ale vieții umane) ; bucuria e un fel de primăvară înnoitoare, veșnic tînără, preschimbînd și însorind priveliștile. Motivul final este tocmai această jubilantă imagine a unei noi lumi interioare :

Dass ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.[2]

Această ultimă elegie deschidea poeziei lui Rilke o perspectivă nouă, pe care o vor fructifica, tot în februarie 1922, *Sonetele către Orfeu*. E surprinzătoare constatarea că, în aceste cîntece de jale, cernite de prezența morții Euridicei, sentimentele de bucurie izbucnesc cu o nebănuită putere. Întors din Hades, Orfeu înțelege cîntul de laudă pe care îl intonează întreaga suflare lumească :

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

[1] „Nu sîntem aici, pesemne, doar pentru a spune : casă, / punte, fîntînă, poartă, ulcior, măslin, fereastră, / — cel mult : coloană, turn... dar s-o spunem, înțelegi, / s-o spunem într-un asemenea fel încît lucrurile înseși niciodată / să nu-și imagineze că ar exista."

[2] „Că, într-o zi, ieșind din acea viziune teribilă, / pot să izbucnesc în bucurie și-n laude în fața îngerilor care să mă aprobe."

Nur wer mit Toten vom Mohn
ass, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

Mag auch die Spieglung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild

Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild. [1]

Imagistica unora dintre aceste sonete dezvoltă (completînd, astfel, impresia conținutului de idei însuși) un sistem de paradoxuri care descinde din tradiția poeților mistici de la începutul literaturii medievale. Dar viziunea lui Rilke rămîne mai curînd în planul psihologic decît în cel spiritual. *Sfera dublă,* de pildă (la care, în sensul aceleiași tradiții, se referea și Bunyan), este aceea în care obiectul și reflectarea sa, realitatea și visul, viața și moartea sînt unul și același lucru ; în același timp, însă, la Rilke ea reprezintă mijlocul care îi dă poetului putința să deslușească lucrurile în forma lor adevărată. Drumul spre fericire al lui Rilke nu este lipsit de meandre, unele între ele foarte complicate ; cu atît mai mult cu cît el își află, totuși, temeiurile bucuriei acesteia copleșitoare în propria lume lăuntrică, în însingurare, după ce a parcurs experiența filosofică a morții. E adevărat, lumea exterioară nu îi este întru totul indiferentă și el continuă să-i simtă amenințarea (mai ales, ca la expresioniști, exprimată de năvala tehnicii moderne, a orașului) ; e tot atît de adevărat că alegoriile poemelor din preajma lui 1922 definesc — destul de precis — speranța într-o existență mai frumoasă a oamenilor. Dar această existență reclamă o încredere spirituală,

---

[1] „Numai cel care și-a înălțat lira, / chiar printre umbre, / poate infinita laudă / s-o descătușeze. // Numai cel care, împreună cu morții, / a mîncat din macii lor / nu-și va pierde niciodată / nici cea mai slabă notă. // Chiar dacă oglindirea în iaz / adesea tremură pentru noi, / să știm imaginea. // Pînă cînd dubla sferă / va fi, glasurile / vor suna veșnic și dulce."

foarte apropiată de misticism și nu de datele realității înconjurătoare, atît de dramatică în anii de după primul război mondial :

Heil dem Geist, der uns verbinder mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.

Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichen, Bezug.[1]

Adevărul e că Rilke datora lumii exterioare mai mult decît credea el însuși. În cîteva pagini eseistice[2] în care comenta rostul poeziei și destinul poetului, el compara inspirația lirică cu viziunea vîslașilor pe care, cîndva, îi întîlnise în apropierea strîmtorilor de lîngă insula Philae. Așezați în rînduri, ei priveau numai înainte, fără să se vadă unul pe celălalt ; și — ori de cîte ori își întorceau privirea de la peisajul din fața ochilor lor — ritmul se pierdea și luntrea nu mai înainta cu iuțeala trebuitoare. „În același timp, ei strigau ritmic pentru a-și coordona mișcările, dar acestea erau atît de precise, încît strigătul, inutil, se stingea de la sine." Disocierea dintre viața oamenilor și cerințele poeziei încetează, cel puțin în aceste pagini — întrucîtva programatice —, să caracterizeze gîndirea lui Rilke. S-ar părea că el afirmă, dimpotrivă, că eforturile umane îl pot inspira pe poet, simbolizat aici de un bătrîn vîslaș al cărui cîntec se iscă, ritmînd mișcarea puternică a brațelor celorlalți, chiar sub ochii lui Rilke. Și, dacă truda vîslașilor e, uneori, sortită eșecului, ceea ce rămîne este numai cîntecul bătrînului, cel care aduce bucurie celorlalți.

Poezia nu mai este, deci, o valoare independentă de existența umană ; ea se inspiră din această existență și i se

[1] „Slavă spiritului care ne poate uni ; / pentru că întru adevăr trăim figurat. / Și cu pași mici se mișcă orele / în comparație cu ziua noastră. // Fără să ne știm locul adevărat, / acționăm prin relație reală."

[2] Vezi *Aspects of Poetry*, antologie alcătuită de Mark Linenthal, Boston, 1963, pp. 382—384.

adresează. S-a spus despre lirica lui Rilke că „a înnoit expresia liricii germane în aceeași măsură în care a făcut-o, la timpul ei, creația lui Goethe“ [1]. Ceea ce e exact nu numai în privința efectelor formale, a „maleabilității“ versului, ci și în ceea ce privește sistemul de imagini, sentimentul poetic. Preluînd tradiția sonetului din creația barochiștilor germani, revalorificînd unele modalități poetice ale părții a două din *Faust* (tehnica sentențelor), el s-a apropiat și de alte surse ale poeziei europene, precum versurile libere, cadențate ale lui Laforgue. În același timp, poezia lui prezintă unele surprinzătoare asemănări cu aceea a contemporanului său ceva mai vîrstnic, Paul Valéry (1871—1945).

Lirica lui Valéry prezintă încă și mai multe dificultăți de interpretare decît aceea a autorului *Sonetelor către Orfeu*. Și aceasta pentru că, spre deosebire de Rilke, la care simbolistica era de natură vizuală, poetul francez recurge la substituiri de sensuri, fiecare imagine declanșînd, la rîndu-i, o altă imagine la fel de obscură și de înșelătoare. Obiectele reale, observate și alese ca simboluri, se dizolvă într-un joc permanent al sentimentului și al meditației, întregul proces petrecîndu-se exclusiv în conștiința poetului. Principala preocupare a lui Valéry este aceea a păstrării tensiunii neîntrerupte dintre acțiune și contemplație filosofică (acțiunea fiind, în concepția sa, „cea care rodește și nimicește contemplația“). Întotdeauna, el s-a declarat împotriva oricărei despărțiri a poeziei de gîndirea abstractă. „Gîndiți-vă — spunea el cîndva — că, dintre toate artele, aceasta a noastră este poate cea care coordonează cel mai mare număr de părți independente sau de factori : sunet, sens, realul și imaginarul, logică, sintaxă, și dubla invenție a conținutului și a formei... și aceasta prin mijlocirea unui mediu esențialmente practic, veșnic schimbător, murdar, o fată-la-toate, *limbajul zilnic*, din care trebuie să extragem o Voce pură, ideală, capabilă să comunice fără slăbiciune, fără efort aparent, fără să jignească urechea și fără să spargă sfera efemeră a universului poetic, o idee despre un *eu* în chip miraculos superior nouă înșine... *Un poet adevărat este capabil, într-o măsură mult mai mare decît se*

[1] R. H. Heygrodt, *op. cit.*, p. 91.

știe în general, să raționeze exact și să folosească gîndirea abstractă (s.n.)" [1].

Valéry creează simbolul unui Narcis privindu-se în oglinda apei, dar a cărui imagine e tulburată de gîndurile celor care s-au văzut, înaintea sa, în aceleași unde :

Ils respirent ce vent, marchent sans le savoir,
Foulent aux pieds le temps d'un jour de désespoir...
O marche lente, prompte, et pareille aux pensées
Qui parlent tour à tour aux têtes insensées !
La caresse et le meurtre hésitent dans leurs mains,
Leur coeur, qui croit se rompre au détours des chemins,
Lutte, et retient à soi son espérance étreinte.
Mais leurs esprits perdus courent ce labyrinthe
Où s'égare celui qui maudit le soleil !
Leur folle solitude, à l'égal du sommeil,
Peuple et trompe l'absence... [2]

Contemplația e imposibilă atîta vreme cît „puritatea e contaminată de fantomele altor oameni", ale căror patimi și deznădejdi, reflectate chiar și în undele cele mai liniștite, tulbură imaginea lui Narcis. Singura soluție care-i rămîne omului e acțiunea. Viața se cuvine a fi acceptată, „muzica subtilă a rotitoarelor sfere" trebuie adaptată la „auzul grosolan al oamenilor". Contemplînd priveliștea unui cimitir de pe malul mării, poetul își încheie faimosul său poem, *Le Cimetière Marin* (*Cimitirul marin*), cu concluzia bucuriei pe care o oferă viața și frumusețea, chiar dacă (așa cum se definește, nu o dată, în cuprinsul întregii sale opere, credința poetului), în spatele lor nu se află nimic :

---

[1] Paul Valéry, *Variété, III*, Paris, 1932, pp. 215—219 passim.

[2] „Respiră acest vînt, merg fără să știe, / Calcă-n picioare timpul unei zile de deznădejde... / O, pas lent, hotărît, asemenea gîndurilor / Care vorbesc unul după altul minților nebune ! / Mîngîierea și crima șovăie în mîinile lor, / Inima care crede că se va frînge la cotiturile drumurilor, / Luptă și-și păstrează strîns speranța. / Dar spiritele lor pierdute aleargă prin acest labirint / Unde se rătăcește cel ce a blestemat soarele ! / Singurătatea lor smintită, asemenea somnului, / Populează și înșală absența."

Le vent se lève !... il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages tout èblouies !
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs ![1]

Vizualitatea poeziei lui Valéry este extrem de concentrată ; elementul care uneşte imaginile este un model simbolic unic, dominînd două (sau uneori mai multe) „straturi" de metafore. De pildă, în ultimele două versuri citate, se evocă impresii tactile („rupeţi, valuri !"), vizuale („velele ciugulesc"), sugestii psihologice, animiste („apele bucuroase").

Şi, totuşi, aşa cum Valéry va mărturisi mai tîrziu, compunerea poemului nu a pornit de la necesitatea exprimării unei idei, ci de la un element de ordin formal : „Poemul meu, *Cimitirul marin,* a început în mine printr-un ritm, acela al unui vers francez... de zece silabe, împărţit de cezură în patru şi şase. Nu aveam nici o idee despre lucrurile cu care o să umplu această formă. Încetul cu încetul, s-au orînduit cîteva cuvinte şovăielnice conturînd subiectul, şi munca poetică (o muncă foarte îndelungată) se afla înaintea mea..." [2].

Pentru el, unica împlinire durabilă în viaţă era creaţia poetică. Ceea ce reprezenta un paradox, adesea subliniat de critică, şi care avea să fie dezvoltat într-un alt poem, *La Pythie :* actul creaţiei poetice tulbură liniştea contemplaţiei care cuprinde, de fapt, o valoare încă şi mai înaltă. Narcis se priveşte mai departe în oglinda izvorului, dar apele nu mai pot rămîne nemişcate, pentru că peste ele au alunecat chipurile altora. Oglinda e tulburată de cel ce se oglindeşte în ea.

Valéry s-a declarat, în tinereţe, „urmaş al lui Mallarmé", fapt demonstrat şi de o culegere de poeme *Album des vers anciens* (*Album de versuri vechi*). Vreme îndelungată, el nu

---

[1] „Se stîrneşte vîntul !... trebuie să încercăm să trăim ! / Aerul imens îmi deschide şi-mi închide cartea, / Valul în pulberi cutează să ţîşnească din stînci ! / Zburaţi pagini pline de uimire ! / Rupeţi, valuri ! Rupeţi cu ape bucuroase / Acoperişul liniştit pe care-l ciuguleau velele."

[2] Valéry, *op. cit.,* p. 220.

a mai scris versuri, sustras creației poetice de preocupările lumii financiare în care a trăit mulți ani ; în 1917, publica *La jeune Parque* (*Tînăra ursitoare*) în care influența maestrului e încă foarte vizibilă. Dealtfel, modelul *După-amiezii unui faun* e evident ; dar fluxul poetic izvorăște nu atît din rafinamente ale sentimentului, cît dintr-o meditație filosofică. Ermetică, asemenea poeziei mallarméene, *Tînăra ursitoare* (și mai ales lirica ultimului său volum, *Charmes — Vrăji*, mult mai limpede în expresie), se înfățișează ca o replică de factură clasicistă la poezia lui Mallarmé, romantică și asociativă. Deși tehnica poetică e aceea a simbolismului, Valéry simplifică imaginile, introducînd în atmosfera de vis o anume ordine a inteligenței.

Tendința clasicizantă e evidentă, și în unele fragmente ale lui *Narcisse* unii au putut descoperi răsunete din Racine :

Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux-mêmes tentés suivent au fond la mort,
Tout est songe pour toi, Soeur tranquille du Sort ![1]

Poemele din *Vrăji* debutează, de obicei, prin contemplarea unui obiect sau a unei ființe din realitatea familiară poetului. Imaginea se desfășoară apoi, trecînd de pe un plan pe altul, pînă cînd înfățișarea concretă a obiectului se pierde cu desăvîrșire. În comparație cu *Sonetele către Orfeu* ale lui Rilke, poemele lui Valéry par mai puțin legate de lumea lucrurilor concrete, exterioare ; „gîndul — s-a spus — se nutrește din propria-i substanță". Uneori, însă, poemele recurg la simboluri preluate din universul obiectiv ; *Pașii*, de pildă, sugerează momentul inspirației poetice, pornind de la o alegorie medievală : pașii unei femei care se apropie de patul poetului :

Si, de tes lèvres avancées
Tu prépares pour l'apaiser,
A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,

---

[1] „Izvor, izvorul meu, apă, prezență rece, / Dulce pentru animalele curate, prietenoasă cu oamenii / care, ispitiți de ei înșiși, urmează pînă la capăt moartea, / Totul e vis pentru tine, liniștită soră a Soartei !"

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon coeur n'était que nos pas.[1]

Şi, totuşi, în cele din urmă, obiectul observat de Valéry îşi pierde contururile, se desubstanţializează şi se mută într-un plan metafizic. Rilke, vorbind despre asemenea subiecte poetice, precum sărutul care, în acelaşi timp, este şi nu este, năzuieşte să le prezinte în realitatea lor concretă ; aşa se întîmplă într-un poem dedicat unicornului, simbol străvechi al fidelităţii în dragoste. Unicornul vine spre fiinţă din nefiinţă, adus de puterea celei care-l iubeşte :

O dieses ist das Tier, das es nicht gibt.
Sie wusstens nicht und habens jeden Falls
— sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in des stillen Blicken Licht-geliebt.[2]

Unicornul se iveşte treptat, prin ceţurile subţiri ale legendei, se conturează din ce în ce mai precis, pînă cînd făptura lui e îndeajuns de materială pentru a se putea reflecta într-o oglindă. *Locuitorul gîndurilor mele* al lui Valéry rămîne, însă, cu desăvîrşire misterios ; el poate avea semnificaţia iubirii înseşi, o iubire nutrită dintr-un sărut, poate fi simbolul poetului, sau — într-o interpretare metafizică pe care, în cazul poeziei lui Valéry, prin excelenţă metafizică, nu o socotesc lipsită de temei — „esenţa eului", preocupat aproape fără contenire de dobîndirea unei existenţe proprii prin mijlocirea actului de creaţie. Mişcarea poeziei lui Rilke se săvîrşeşte în direcţia concretizării noţiunilor abstracte, poezia lui Valéry realizează un proces invers : obiectele ambianţei imediate se transformă în noţiuni abstracte. S-ar putea spune că, în vreme ce poetul german se înscrie într-o tradiţie care, în arta

---

[1] „Dacă, cu buzele tale ce se-apropie de mine, / Pregăteşti pentru a-l linişti / Pe locuitorul gîndurilor mele — / Hrana unui sărut, // Nu te grăbi cu această tandreţe / Dulceaţa de a fi şi de a nu fi, / Căci am trăit aşteptîndu-te, / Şi inima mea era doar paşii tăi."

[2] „Aceasta e făptura care nu există. / Ei n-o ştiau şi o iubeau / Mersul ei, ţinuta, gîtul, / Lumina din privirea ei liniştită."

plastică, a fost ilustrată de Gustave Moreau, al cărui simbolism e de o mare precizie a imaginilor vizuale, iar în poezie — de legendele lirice ale prerafaeliţilor, Valéry prevesteşte straniul metamorfozeler suprarealiste, în care obiectele îşi pierd determinările lor reale.

În *Cîntecul coloanelor*, unul dintre poemele definitorii ale artei lui Valéry, această tendinţă de abstractizare este încă şi mai evidentă. Coloanele unui templu antic (singuratice şi desenate cu o precizie aproape la fel de spectrală ca într-un tablou al lui Chirico), a căror realitate concretă e evocată la începutul poemului,

Par le ciseau tirées
Pour devenir ces lys,[1]

sînt, de fapt, un principiu ritmic, o proporţie matematică, devenind, în cele din urmă, reprezentarea unui grup de dansatori, ai căror paşi se mişcă „nu în spaţiu, ci în timp, străbătînd secolele cu inevitabilitatea rostogolirii unei pietre în mare“ [2].

Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables.[3]

Din acest punct de vedere, al abstractizării înfăţişărilor concrete ale lumii, lirica lui Valéry merge mult mai departe decît aceea a lui Mallarmé, din care se revendica. La Mallarmé, viziunea sensibilă se distila treptat, devenind obscură, ermetică, pe măsură ce asociaţiile pe care le presupune poetul sînt diferite de cele ale oricărei judecăţi curente. Gîndirea poetică a lui Valéry, extrem de concentrată (şi ale cărei asociaţii nu sînt lipsite, nici ele, de un ermetism dens, făcînd comunicarea ideilor foarte dificilă), nu respinge, totuşi, orice contingenţă cu lumea realului. *Cimitirul marin* este inundat

[1] „Desenaţi de foarfecă / Pentru a deveni aceşti crini.“
[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 58.
[3] „Mergem în timp / Şi trupurile noastre strălucitoare / Au paşi inefabili / Care-şi lasă urma în fabule.“

de lumina meleagurilor mediteraneene; nici momentul suprem al morţii, nici cel al unei contemplaţii eleate nu sînt cele care dau sens versurilor lui Valéry. Dar, deşi poemul se încheie într-o tonalitate majoră [1], drumul spre această concluzie nu e parcurs, cum s-a spus, „ca o glorificare a vieţii" [2]. Poetul înregistrează detaliile unui peisaj concret, dar ale unui peisaj din care lipseşte tocmai viaţa. Frumuseţea versurilor care se urmează, ritmic, muzical, nu opun vieţii moartea, pentru că par a nu-şi da seama de existenţa acestor două noţiuni ca a unor realităţi diferite, ci le topesc într-o unitate desăvîrşită, dincolo de orice determinări spaţiale şi temporale.

Poezia lui Valéry este rodul unui conflict între ideea pe care poetul o vrea *pură* şi elementele menite să tulbure tocmai această puritate. Dar, aşa cum o demonstrează — de pildă — un poem ca *Ebauche d'un serpent* (*Schiţa unui şarpe*), tocmai aceste elemente aparţinînd senzualismului, cele care umbresc liniştea neclintită a ideii, sînt cele care dăruiesc versului căldură umană şi strălucire. Dacă această poezie ar fi numai rodul unei contemplaţii pure, Valéry nu ar fi putut să găsească întreaga forţă a imnului său către soare, din poemul *Şarpelui*. E adevărat că astrul zilei e încă privit, aici, ca un plăsmuitor de imagini înşelătoare; dar el este, în acelaşi timp, stăpînul luminos, înflăcărat, al întregii lumi:

Grand Soleil, qui sonnes l'èveil
A l'être, et de feux l'accompagnes,
Toi qui l'enferme d'un sommeil
Trompeusement peint de campagnes,
Fauteur des fantômes joyeux
Qui rendent sujette des yeux
La présence obscure de l'âme,
Toujours le mensonge m'a plu
Que tu répands sur l'absolu
O roi des ombres fait des flammes [3]

---

[1] R. Tournant, *Valéry*, Paris, 1963, p. 79.
[2] *Ibidem.*
[3] „Soare măreţ, ce suni trezirea / Fiinţei şi o întovărăşeşti cu flăcări, / Tu care-o închizi într-un somn / Pictat înşelător cu cîmpuri, / Tu, care aţîţi veselele fantome, / Care dau ochilor / Putinţa să vadă pre-

Prin George, Rilke şi (poate, mai ales) prin Valéry, poezia simbolistă europeană şi-a extins influenţa, în chip semnificativ, asupra unor literaturi moderne care, păstrîndu-i mijloacele tradiţionale le-au adaptat la sensibilitatea omului din veacul al XX-lea.

Totuşi, afirmaţia unor istorici literari care consideră că pătrunderea simbolismului în lirica modernă europeană, în alte zone decît în cele de cultură francofonă, s-a făcut exclusiv prin intermediul acestor trei poeţi este — fără îndoială — discutabilă. Simbolismul românesc este o dovadă. Ecouri ale noii estetici puteau fi recunoscute încă din opera lui Macedonski, e drept, asociate cu elemente de factură romantică şi cu altele parnasiene. *Vieaţa nouă* (în care O. Densusianu publica articole despre Henry de Régnier, Gourmont, Verhaeren) a contribuit, neîndoielnic, la familiarizarea publicului românesc cu sunetul noii poezii. La rîndul lor, Petică şi Săvescu au fost printre cei care au determinat, în afara influenţei lui Valéry sau a lui Rilke, o direcţie simbolistă proprie poeziei româneşti.

Versurile lui D i m i t r i e A n g h e l se revendică, aşa cum observa George Călinescu, din simbolismul mallarmean, prin intermediul lui Samain. Miresmele se asociază cu imaginile picturale, în spiritul sincretismului baudelairian [1]:

Ca o biserică miroasă seninul cucerit o clipă,
Dar se trezesc în umbră crinii, vărsîndu-şi boarea lor profană,
Văzduhu-i greu cît n-ar fi-n stare vîslind să-l taie o aripă,
Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană.

Şi tot mai grea, mai tare creşte naiva florilor urgie,
Se-ntrec care de care să-nvingă ori să moară-n luptă.
In van trimite-un gînd de pace un miros blînd de iasomie
Şi flutură-n deşert în aer, ca un steag alb, o nalbă ruptă.

---

zenţa obscură a sufletului, / Întotdeauna mi-a plăcut minciuna / Pe care o răspîndeşti asupra absolutului, / O, rege al umbrelor, plămădit din flăcări !"

[1] Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu*, Buc., 1968, p. 254.

Într-o solidă monografie consacrată simbolismului românesc, Lidia Bote releva tocmai conturul particular al acestui curent literar în cultura noastră. Din acest punct de vedere, cu toate apropierile (desigur, reale) de poezia lui Samain, versurile lui Anghel păstrează un răsunet propriu, care conferă universului intim al poetului (grădina, odăile cu miresme calme, cu rufe curate care „miroase ca un aşternut păstrat de zestre") o înfăţişare picturală de adevărată „natură moartă". Singurătatea, care cuprinde uneori acest spaţiu al tablourilor lui Anghel, nu capătă niciodată intensităţi prea tragice, în pofida unor imagini pe care poetul le voia grave, ameninţătoare :

Salonu-i gol, şi-n umbră doar samovarul cîntă...
Şi-acum e gol salonul, e gol şi-n umbra casei
Stau vastele fotolii şi lung prind să se mire...
Oglinzile-şi arată cu jale infinitul
Şi nu mai vine nimeni... zadarnic stai la geamuri...
Tu neagră umbră, pianul cu dinţii scoşi afară
Rînjeşte ca un monstru ce-ar vrea să mă sfîşie...

Diferenţele faţă de poetica lui Valéry sînt, uneori, esenţiale, aşa cum o demonstrează, de pildă, semnificativ, un poem pe o temă anacreontică, *Cîntecul greierului*, în care se închină un imn Soarelui, evident de o altă factură decît cea din *Schiţa unui şarpe*. În versurile poetului român, se glorifică puterea astrului, care — în loc să se stingă — devine, pe măsura trecerii vremurilor, tot mai copleşitoare :

Sînt poate milioane de ani de-atunci, — o, Soare !
De cînd tu cel de astăzi urci bolţile de-azur
Erai de-abia o pată prin neguri călătoare,
O forţă-n mers ce-şi cată o formă şi-un contur.

Aşa erai, dar timpul ţi-a modelat conturul,
Şi incendiul ce-n tine mocnea de veşnicii,
Înflăcărat deodată a luminat azurul
Şi ale mele negre şi mari melancolii.

Din asocierea unor tradiţii ale începuturilor simbolismului românesc (despre care s-a vorbit, pomenindu-se numele lui

Traian Demetrescu), cu influențe ale poeziei lui Rollinat, George Bacovia a împlinit o expresie artistică foarte personală. Simbolismul său se integrează într-o direcție în care poetul se dovedește a fi atent la mișcările lumii exterioare, la suferințele celor umili, la alcătuirea nefastă a societății. Impresiile sale vizuale se convertesc într-o lirică sumbră, a diluviilor neliniștitoare, pricinuind grave tristeți :

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre..

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie,
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd...
Tot tresărind, tot așteptînd...
Sînt singur și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Ninsorile își pierd orice grație și puritate ; ele se îmbibă, „în cîmp, la abator“, de „sînge animal“ ; sau creează un fundal straniu, funebru pe care se proiectează drame morbide, cu pianiste „despletite“ cîntînd marșul lui Chopin. Vizualitatea poemelor lui se tălmăcește printr-o tehnică a culorilor dominante, obsesive : alb și negru („Copacii albi, copacii negri / și frunze albe, frunze negre... / Și păsări albe, păsări negre“... sau „Carbonizate flori, noian de negru... / Sicrie negre, arse, de metal, / Veșminte funerare de mangal. / Negru profund, noian de negru... // Vibrau scîntei de vis... noian de negru. / Carbonizat, amorul fumega / Parfum de pene arse, și ploua... / Negru, numai noian de negru“), violet

(„Amurg de toamnă, violet... / Trei plopi în fund apar, în siluete, / Apostoli în odăjdii violete... / Orașul tot e violet")...

Rezultatul e o viziune de gravură în lemn, cu contraste dureroase, sub amenințarea căreia se realizează aproape întreaga poezie bacoviană. Cimitire, sicrie de plumb, saloane întunecate, abia luminate de flacăra cîte unei lumînări, femei în mantii negre cîntînd, delirant, marșuri funebre, odăi zugrăvite „cu brîie negre" : acesta e decorul obișnuit al poemelor lui Bacovia. Impresia e apăsătoare, e aceea a unui univers bîntuit de mari spaime și de tristeți iremediabile.

Odaie, plină de ecouri,
Cînd plînsu-ncepe să mă prindă ;
Stau triste negrele tablouri
Făclia tremură-n oglindă...

O lume a spectrelor, printre care poetul însuși își poartă pașii, martor și participant la săvîrșirea unor mistere negre. Poezia lui Bacovia a evoluat, la un moment dat, spre un ermetism (rezultat al unei interpretări, credea Călinescu, a „retoricii întoarse", adică „sfărîmării pînă la anarhie a solemnității" [1]), a unui ermetism care ține mai curînd de exprimare decît de ideea însăși. Uneori, însă, chiar și în această perioadă în care creația sa tindea spre o exprimare criptică, înrîurirea ritmului popular e lesne a fi observată, fără ca ea să aducă o transformare notabilă a substanței poetice :

Și parcă mă cheamă,
De crengi atîrnînd,
Avesalomi gemînd
Cu plete-ncîlcite...
De spaimă mă prind
Priviri rătăcite,
Și mintea, de zgomot,
Nimic nu înțelege...
Și-aș vrea ca să mor
Ca Romulus Rege,
Uitat, legendar...

[1] *Op. cit.*, p. 275.

Cuprins de-o furtună
Pierdut să dispar,
Prin codrii Bacăului...

Al. Piru avea dreptate să observe că „de la sugestie, fraza lirică a lui G. V. Bacovia a trecut la elipsă, apoi la cifru“ [1]. Dar sîntem, în aceeași măsură, de acord și cu o altă constatare a criticului care, în concluzia analizei consacrate poeziilor mai noi ale lui Bacovia, scria : „Este curios cum astfel de versuri fără nici o imagine, simple înșirări de cuvinte, monoverbe cele mai adesea (ca să folosim o denumire a poetului însuși) produc totuși o stare poetică. Rezonanța lor vine dintr-un patetism al sincerității specific bacovian, din neliniștea filozofului, precum și din aparenta soluție a marilor probleme, niciodată dezlegate“ [2]. Lirica lui Bacovia, bîntuită de adînci tristeți, își păstrează, în conturul ei specific, un sunet omenesc de o dureroasă intensitate.

De o mare popularitate s-au bucurat (și continuă a se bucura) versurile lui Ion Minulescu. Intitulate de autor însuși „romanțe“, poeziile acestea cantabile au însușirea de a aborda marile teme ale simbolismului, problematica lor filosofică, dintr-un unghi cu deosebire accesibil cititorului. Gesturile grandilocvente, teribilismul integrează recuzita simbolistă, înțeleasă în elementele sale exterioare, căreia i se conferă o culoare locală, aceea a bulevardelor și a cafenelei bucureștene de odinioară, dar și a satului oltenesc. Părînd că oficiază tainice ritualuri (cărora, în enormitatea expresiei nu le lipsește o anume grație), Minulescu înfruntă marile mistere ale existenței cu un aer, în fond, bonom :

Nu știu ce-a fost și nici n-aș vrea
Să știu mai mult decît mi-e dat să știu —
Cînd, mai curînd, sau poate mai tîrziu
Același „fapt divers“ se va-ntîmpla...

N-aștept decît o zi din calendar
Cînd Dumnezeu are să-mi facă semn

[1] *Istoria literaturii române moderne*, Buc., 1968, p. 37.
[2] *Idem*, p. 40.

Că pot intra-n Ierusalim, solemn
Ca şi Christos, călare pe măgar !...

Verbozitatea acestei poezii, butadele, calambururile bufone sînt salvate de prozaism de un simţ artistic al imaginilor suave care — dincolo de orice implicaţii retorice, de unele poncifuri chiar — îşi păstrează o nealterată vibraţie lirică :

De unde vin ? Eu vin din lumea
Creată dincolo de zare,
Din lumea-n care n-a fost nimeni,
Din voi,
Din lumea-n care
Nu-i ceru-albastru
Şi copacii
Nu-s verzi,
Aşa cum sînt la voi...
Din lumea nimfelor
Ce-aşteaptă
Sosirea faunilor goi...
Din lumea celor patru vînturi
Şi patru puncte cardinale...

Ritmica poeziei minulesciene e susţinută şi de o ritmică a imaginilor care se succed aproape previzibil ; din mistica numerelor, care în poezia lui Maeterlinck avea o tonalitate atît de gravă, poetul român a desprins procedeul succesiunii logice a metaforelor, lipsit de orice undă de misticism, săvîrşit sub un cer solar. Exotismul numelor proprii (Ecbatana, Marmara, Cordova, Bassora...) creează şi el o atmosferă plină de soare, copleşită de lumină. Orologii spaniole, marinari sosiţi din Boston şi Norfolk, truveri, tahitiene, compun un peisaj al cărui convenţionalism e subliniat, teribilist, de poet.

Interioarele se înfăţişează ca nişte naturi moarte din pictura unui Bonnard, calme, cu o recuzită specifică impresionismului şi post-impresionismului (poetul era şi un rafinat amator de artă) :

Stofe vechi,
o mandolină,

un Cézanne
şi doi Gauguin,
patru măşti de bronz : Beethoven,
Berlioz,
Wagner,
Chopin.

Dealtfel, în această tradiţie a romantismului, relevată aici, se înscrie întreaga poezie a lui Minulescu, şi prin peisajul evocat de ea, şi prin gestul ei larg, sacerdotal.

Există, însă, şi o altă latură a liricii lui Minulescu, mărturisind un raport mai dramatic cu lumea din jur. Poetul a asistat, cutremurîndu-se, la crimele legionarilor, dedicînd un poem, de pildă, uneia dintre cele dintîi victime ale mişcării fasciste din România, politicianul liberal I. G. Duca, asasinat pe peronul gării Sinaia. Fără să afirme o atitudine politică certă, Minulescu îmbrăţişează un crez umanist, spre care se îndreaptă şi în timpul războiului (el a murit în aprilie 1944) ; versurile lui nu exprimă o concepţie mai cuprinzătoare, ele se nutresc, nostalgic, din amintirile idealizate ale unei „epoci frumoase", confruntate cu realitatea dureroasă a războiului. Un fost hotel german, „din medievalul oraş teuton", „prin care — de mînă cu visele", trecuse cîndva poetul, e acum un „spital — gazda morţii", „refugiu al defuncţilor vii".

Simbolismul românesc al secolului al XX-lea (de fapt, perioada deplinei sale afirmări) înscrie în peisajul european al curentului o notă personală. O notă care constă dintr-o reabilitare a sensurilor umaniste ale poeziei, a universului concret, a imaginilor din lumea familiară : grădina, interioarele, gările prin care trec trenurile vacanţelor.

În general, însă, simbolismul va evolua, în acest veac, spre alte expresii poetice, în care numai cu greu se va mai putea recunoaşte ecoul creaţiei primilor reprezentanţi ai curentului. Sau, şi mai adesea, el va fi socotit ca o mişcare artistică desuetă ; şi unele dintre mişcările literare ale epocii din preajma primului război mondial pot fi înţelese, într-o măsură, ca o reacţie împotriva simbolismului, a concepţiilor şi a tehnicilor lui poetice.

REACȚIA ANTISIMBOLISTĂ

A afirma că „întreaga poezie modernă, pînă în jurul lui 1930, reprezintă o opoziție la lirica simbolistă“ [1], înseamnă, în primul rînd, a exagera importanța pe care o mai avea estetica unui curent, atît de puțin fidelă (cel puțin în creația celor mai de seamă poeți descinzînd din tradiția simbolistă) programului inițial. Pentru că, prin George, Valéry și — poate, mai ales — prin Rilke, simbolismul tindea să exprime alte substraturi poetice, alte trăiri intelectuale, alte raporturi cu lumea sensibilă decît la Verlaine, Laforgue și chiar decît la Rimbaud și Mallarmé. Pe de altă parte, însă, nu se poate contesta că hipersensibilitatea — uneori maladivă —, rafinamentul parfumurilor și al culorilor, picturalitatea simbolistă au deschis orizonturi nebănuite unei poezii moderne, aplecate asupra individului și a lumii sale de senzații. Generația tînără, crescută în atmosfera unei entuziaste recunoașteri a capacității științei de a lărgi orizontul cunoașterii omenești, nu accepta viziunea de obîrșie romantică, înclinată să opună poezia științei (Wordsworth spusese cîndva, disprețuitor, că știința e aceea care ucide pentru a diseca, sonetul *Către știință* a lui Poe era un protest împotriva „jefuirii lumii de magia ei“, iar Rimbaud credea că rațiunea „ascunde privirilor noastre infinitul“). Se reactualiza o preocupare a scriitorului modern care, încă de pe vremea lui Goethe, era chemat de lumea descoperită de botanică sau de fizică ; a

---

[1] Jean-Daniel Maublanc, *Almanach poétique*, Paris, 1942, p. 31.

romancierului de tip balzacian sau zolist care concepea literatura ca pe o ramură a biologiei : Valéry își scria unele poeme ca și cum ar fi pregătit demonstrația unor teoreme. Proust, Joyce, Yeats, pentru a ne referi la cei mai intens subiectivi scriitori ai primelor decenii din acest secol, nu s-au simțit niciodată, așa cum se simțise Wordsworth, de exemplu, nedreptățit de știința care ar fi dat sensibilității poetice un rol subsidiar. Simbolismului i se reproșa, în zorile dezvoltării științifice moderne, că „își întemeia arta pe o încredere exclusivă pe puterea demiurgică a cuvintelor“ și convingerii (pentru un moment) a unui Archibald MacLeish că „poemul nu trebuie să însemne ceva, ci doar să *existe*“, i se opunea un argument formulat, de exemplu, de „noua critică“ americană, care demonstra că atîta vreme cît există, orice lucru *înseamnă ceva.*

Egocentrismul simbolist a provocat o reacție care se poate compara cu aceea a picturii de tradiție cézanniană împotriva impresionismului. Dar, din acest punct de vedere, al atitudinii față de lumea exterioară, se poate constata cu ușurință că o identitate perfectă nu poate fi acceptată. Impresionismul încerca (preluînd astfel, mai mult tradiția parnassianismului decît pe aceea, recentă, a simbolismului) să reprezinte fenomenele lumii obiective, întemeindu-se pe o doctrină științifică, aceea a relativității efectelor de culoare. Teoria lui Helmholtz, a sincretismului efectelor auditive și optice, anticipată — cum se știe — de Rimbaud și îmbrățișată, după aceea, de mai mulți simboliști și de unii impresioniști (Monet printre ei) nu constituie un argument suficient de puternic pentru a susține perfecta identitate a celor două curente. Poate că la această concluzie să fi contribuit și împrejurarea că, în planul literar și în cel artistic, opoziția față de aceste modalități de creație a fost reprezentată de aceleași personalități. Printre cei care au determinat o înnoire a expresiei artistice, un loc cu deosebire important este cel ocupat de Guillaume Apollinaire. Pasiunea cu care, în 1912, poetul a apărat principiile noii școli a picturii cubiste a făcut ca poezia lui să fie așezată într-o zonă în care se întîlneau direcții apropiate de cubism cu altele care erau derivate din tehnica poetică a lui Jules Laforgue și a lui Tristan Corbière.

Spre deosebire de simbolişti, Apollinaire urmărea reacţiile directe ale individului solicitat de o realitate complexă ; el aducea din nou în poezie ceea ce unii au numit „abordarea lumii imediate din perspectiva unei sensibilităţi mai atente la ceea ce se petrecea în jur decît în straturile adînci ale propriei fiinţe" [1]. Poetul scria cîndva : „Unii poeţi au dreptul de a rămîne inexplicabili şi, la drept vorbind, cei care par a fi mai limpezi nu sînt întotdeauna cei mai puţin obscuri, dacă vrem să pătrundem sensul adevărat al poemelor lor" [2]. Pornind de la asemenea aserţiuni ale lui Apollinaire, critica a socotit adesea că poate trage concluzia unei tendinţe exprese spre ermetism a poeziei sale. Adevărul e că Apollinaire nu a crezut niciodată că încifrarea expresiei poetice duce, de la sine, la desăvîrşire artistică. Răspunzînd, în 1916, la întrebările lui Pierre Albert-Birot, editorul curajoasei reviste *Sic*, el scria : „V-am vorbit despre simplitate ; ...simplitatea expresiei, adică aceea care are drept rezultat cea mai înaltă perfecţiune. Complexitatea se naşte în raport cu bogăţia interioară a poetului sau a artistului... Nimic, după părerea mea, nu trebuie să ne facă să abandonăm ceea ce s-a înfăptuit în acest domeniu în care tînăra literatură şi tînăra pictură au dus atît de departe explorările" [3].

Pentru Apollinaire, solidarizarea cu direcţiile noi ale literaturii şi ale artei nu a însemnat niciodată contestarea unor curente tradiţionale. O notiţă publicată în *Les Soirées de Paris* inspirată de Apollinaire şi citată adesea relevă — aşa cum s-a spus — preocuparea de a se defini în raport cu aceste curente moderne, dealtminteri destul de incorect caracterizate pe atunci : „Se obişnuieşte, în ultimul timp, ca Guillaume Apollinaire să fie clasat într-o grupare a *fanteziştilor*. Poetului *Alcoolurilor* i-au plăcut întotdeauna fanteziile şi în dedicaţia la *Hérésiarque et Cie* şi-a numit el însuşi povestirile «*filtre ale fantasmelor*»... Totuşi, gîndirea lui nu e bine în-

[1] Emmanuel Aegerter et Pierre Labracherie, *Guillaume Apollinaire*, Paris, 1943, p. 162.

[2] Cf. Roger Shattuck, *Nota introductivă* la traducerea în limba engleză a unor poeme alese din Apollinaire, New York, 1948 (?), p. 13.

[3] Cf. Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Paris, 1952, p. 223.

țeleasă și, mai ales, cea de acum dacă nu se ține seama de realitate. Trebuie, deci să se știe că e vorba de o poezie întru totul naturală [...] și că ceea ce pare uneori a fi cel mai fantezist lucru este, de fapt, cel mai adevărat. Este un naturalism (Apollinaire folosește cuvîntul în sensul adesea atribuit realismului de critica franceză, *n.n.*) superior, mai sensibil, mai viu și mai variat decît cel vechi, un supranaturalism întru totul acordat cu acela al altor arte, iar fantezia lui Guillaume Apollinaire n-a însemnat niciodată altceva decît o preocupare statornică pentru adevăr, o minuțioasă dragoste pentru adevăr. *Nimic nu e frumos în afara adevărului*"[1] (sublinierea aparține lui Apollinaire). Această încheiere, în care este evocat un faimos emistih al lui Boileau, destăinuie nu numai o înclinație spre ordinea rațională a clasicismului, ci — în același timp — un respect desăvîrșit față de poezia marilor înaintași. El, care a revoluționat expresia poetică în chip decisiv, nu se sfia să-și afirme dragostea față de unii scriitori ai epocilor trecute, pe care alții, cu o prezență incomparabil mai palidă în lirica modernă, se credeau obligați să-i repudieze. „Vreau să fiu un poet nou atît în formă, cît și în fond, dar — în opoziție cu unii moderni care nu au o bază suficientă a artei lor — am gustul profund al marilor epoci, adică vreau să spun că stimez infinit Marele Secol și, în mod particular pe cei care au dreptul să se cheme clasici. Mare admirator al lui Racine, al lui La Fontaine, îi stimez pe Malherbe și pe Maynard, așa cum se cuvine acestor minunați versificatori."[2]

Că Apollinaire a fost cu adevărat „un poet nou", iată un fapt care nu mai e contestat astăzi de nimeni. Dar, foarte adesea, constatarea se limitează la elementele formale ; ceea ce nu corespunde decît unui adevăr parțial. Se accentuează faptul că desfășurarea versurilor sale e foarte rapidă, că tehnica lui poetică pare a se întemeia pe mijloace extrem de obișnuite și că — de fapt — el era un artizan al versului mult mai atent la efectele poetice decît ar fi lăsat să se în-

---

[1] E. Aergerter et P. Labracherie, *op. cit.*, p. 211.
[2] Guillaume Apollinaire, *Lettres à sa marraine, 1915—1918*, Paris, 1951, p. 24.

ţeleagă aparenţele. Că prietenia lui cu pictorii cubişti l-a învăţat să desprindă straturile mai adînci ale lucrurilor, esenţele lor, şi să vadă în aspectele lor exterioare asamblări ale unor laturi diverse, independente de determinările lor spaţiale şi temporare. Se cuvine, însă, a se observa că aceste reale înnoiri ale formei erau dictate de unele necesităţi interioare. Căutînd aceste ipostaze ale realităţii care se dezvăluiau în relaţiile complexe ale poetului cu lumea înconjurătoare, Apollinaire nu respinge înfăţişările contemporane ale universului uman. Asemenea cubiştilor, el era conştient de schimbările de perspectivă pe care le introducea tehnica modernă (nu este deloc nesemnificativă insistenţa cu care poetul a vorbit despre transformările viziunii umane determinate de apariţia cinematografului). Apollinaire n-a văzut în tehnică, în progresul ştiinţelor, în viaţa citadină, nişte adversari ai sensibilităţii poetice.

Au dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L'un était rouge et l'autre noir
Tandis qu'au zénith flamboyait
L'éternel avion solaire... [1]

Sau :

Que Paris était beau à la fin de septembre
Chaque nuit devenait une vigne où les pampres
Répandaient leur clarté sur la ville et là-haut
Astres mûrs becquetés par les ivres oiseaux
De ma gloire attendaient le vendange de l'aube... [2]

Poezia lui Apollinaire este, adesea, o adevărată „cronică a faptului divers" — evident a faptului autobiografic — în-

---

[1] „Deasupra Parisului, într-o zi / Luptau două avioane mari : / Unul era roşu şi celălalt negru ; / În timp ce, la zenit, ardea / Eternul avion solar."

[2] „Ce frumos era Parisul la sfîrşitul lui septembrie ! / Fiecare noapte devenea o viţă ai cărei cîrcei / Îşi răspîndeau de sus claritatea asupra oraşului. / Aştri copţi ciuguliţi de păsările bete / Ale gloriei mele aşteptau culesul din zori..."

tr-o asemenea măsură încît, dincolo de relatările presei din epocă, ale volumelor de critică şi de amintiri despre poet, versurile lui însuşi pot reconstitui episoade întregi ale acestei vieţi zbuciumate. Întîlnirile cu amicii literari, momente ale vieţii sale sentimentale, pagini de jurnal de front, polemicile artistice — toate se regăsesc în poezia aceasta care contrazice, astfel, părerile unor comentatori precum că ea ar fi „indiferentă la trecut, prezent şi viitor“ [1]. În versurile lui Apollinaire se regăsesc nu numai momente majore ale biografiei sale poetice, ci şi amănunte de felul cumpărării unui costum nou de haine. Împrejurarea, însă, e comentată dintr-o perspectivă sentimentală care-i lărgeşte înţelesurile, conferindu-i o vibraţie lirică, de o mare intensitate, fiecare gest al cotidianului devenind comentariu al unei întregi stări poetice. Iată, de pildă, vitrinele croitoriei :

Au dehors les années
Regardaient la vitrine
Les mannequins victimes
Et passaient enchainées

Intercalées dans l'an c'étaient les journées veuves
Les vendredis sanglants et las d'enterrements
De blancs et de tous noirs vaincus de cieux qui pleuvent
Quand la femme du diable a battu son amant. [2]

Poetul „se aşază la masă“ şi îşi scrie versurile în mijlocul unui decor compus ca o natură moartă cubistă :

Maintenant je suis à ma table
J'écris ce que j'ai ressenti
Et ce que j'ai chanté la-haut
Un arbre élancé que balance

---

[1] Vezi J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 121.

[2] „Afară, anii / Privesc vitrina. / Manechinele victime, / Şi trec încătuşaţi. // Intercalate în an, erau toate zilele văduve, / Vinerile însîngerate şi obosite de înmormîntări, / De alburi şi de toate negrurile învinse, de ceruri din care cade ploaia / Cînd nevasta diavolului îşi bate ibovnicul.“

Le vent dont les cheveux s'envolent

Un chapeau haut de forme est sur
Une table chargée de fruits
Les gants sont morts près d'une pomme
Une dame se tord le cou
Auprès d'un monsieur qui s'avale. [1]

Versurile se nutresc, astfel, dintr-o substanţă care e constituită din faptele existenţei printre oameni a poetului. Istoria literaturii a vorbit despre anii primului război mondial ca despre o etapă dintre cele mai importante din creaţia lui Apollinaire. Într-o vreme în care Rilke traversa o criză de creaţie, fără — însă — a părea că îşi dă seama de realele proporţii ale tragediei trăite de omenire, iar Valéry încerca să se abstragă contingenţelor temporale, Apollinaire (ale cărui începuturi poetice nu fuseseră departe de cele ale marilor săi contemporani) compunea acest îndurerat testament:

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout
Dans les villes heureuses de l'arrière
Dans tout le reste de l'univers
Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
Et dans l'unique ardent de cette veillée d'armes
Et ce serait sans doute bien plus beau
Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans
lesquelles je suis partout

[1] „Acum sînt la masa mea; / Scriu ceea ce am simţit / Şi ceea ce am cîntat acolo. / Un copac avîntat care se leagănă, / Vîntul ale cărui plete îşi iau zborul, // Un joben e pe / O masă încărcată cu fructe, / Mănuşile au murit lîngă un măr, / O femeie îşi răsuceşte gîtul / Lîngă un domn care se înghite."

„Plouă glasuri de femei ca şi cum ele ar fi murit chiar şi în amintire / şi tu eşti aceea care plouă minunate întîlniri ale vieţii mele, o picătură / şi aceşti nori cabraţi încep să necheze un univers auditiv / ascultă dacă plouă în timp ce regretul şi dispreţul plouă o muzică veche „ascultă cum cad legăturile care te ţin în sus şi în jos." (trad. poemului de la p. 65).

IL PLEUT

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir

c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes

et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires

écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique

écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

Pouvaient m'occuper aussi
Mais dans ce sens il n'y a rien de faire
Car si je suis à cette heure il n'y a cependent que moi qui suis
en moi[1]

Egocentrismul acesta e de factură whitmaniană, este expresia unei energii atotcuprinzătoare ce face ca întreaga alcătuire a lumii să înceapă în făptura celui care, adresîndu-se generaţiilor viitoare, la spunea :

Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi
Je vivais à l'époque où finissaient les rois...[2]

În lirica lui Apollinaire se întîlnesc ironia şi visarea romantică, realizînd o compoziţie poetică asemănătoare aceleia din versurile lui Heine sau ale unui Jules Laforgue. Poetul era — aşa cum s-a spus, aşa cum a mărturisit el însuşi — un tip prin excelenţă vizual, „nefericiţi ochi de pictor" care „văd totul, înregistrează totul şi nu pot uita nimic". Imaginile se alcătuiesc din piese disparate, ca în colajele lui Braque sau Picasso.

S-a vorbit (şi, în bună măsură, cu dreptate) despre unele inovaţii tehnice pe care dezvoltarea conţinutului poetic nu le făcea absolut necesare ; printre ele, eliminarea punctuaţiei sau orînduirea grafică a versurilor în „caligrame" destinate să sugereze conturul unor imagini concrete evocate de poem. Precum ploaia (vezi p. 65).

Dar aceste inovaţii nu pot fi privite numai ca nişte „glume destinate distracţiei prietenilor"[3] ; indiferent de rezultatul lor

---

[1] „Las viitorului povestea lui Guillaume Apollinaire / Care a fost în război şi a ştiut să fie pretutindeni, / În oraşele fericite din spatele frontului. / În tot restul universului, / În cei care mor ţintuiţi în sîrmele ghimpate, / În femei, în tunuri, în cai, / La zenit, la nadir în cele patru puncte cardinale, / Şi în unicul arzător al acestei veghi a armatelor, / Şi aceasta ar fi, fără îndoială, cu mult mai frumos / Dacă aş putea presupune că toate aceste lucruri în care sînt eu, pretutindeni, / Ar putea să mă invadeze şi ele / Dar în sensul acesta, nu-i nimic de făcut, / Căci, dacă exist în această clipă, nu sînt decît eu care sînt în mine."

[2] „Oameni ai viitorului, amintiţi-vă de mine : / Am trăit în epoca în care se sfîrşeau regii..."

[3] Charles Vaux, *Apollinaire*, Paris, 1969, p. 36.

artistic, de efectul estetic, ele își propuneau, negreșit, mai mult decît să amuze. Apollinaire încerca, uneori, să sugereze mișcarea, alteori să realizeze asociații vizuale care să integreze grafica în poezie. Astfel încît, respingînd tehnica simbolistă, el se apropia, paradoxal, de poezia medievală și de complicatele ei modalități formale. Dar, în același timp, în lirica lui Apollinaire răsunau neașteptate ecouri ale cantilenei populare franceze :

Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises

Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin ils lui font signe

Ils ont des poids ronds ou carrés
Des tambours des cerceaux dorés
L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur leur passage[1]

Astfel încît originalitatea lui Apollinaire nu trebuie căutată atît în inovațiile tehnice, cît în modul de reevaluare a unor izvoare vechi, în acordarea lor cu peisajele și cu sensibilitatea contemporană. Scenele de stradă din Paris și din Londra, priveliștile de pe valea Rinului, tranșeele și gropile de obuz, toate capătă relief datorită sentimentului participării poetului la viața care-l înconjura și căreia el îi căuta înțelesuri mai ample. O banală poveste de dragoste capătă, astfel, în *Cîntecul celui pe care nu-l iubește nimeni*, un contur mai dra-

---

[1] „În cîmpie, saltimbancii / Se depărtează de-a lungul grădinilor, / În fața ușilor hanurilor cenușii, / Prin satele fără biserici. // Și copiii merg în față, / Ceilalți îi urmează, visînd, / Fiecare pom fructifer se resemnează, / Cînd ei îi fac semn de departe. // Poartă poveri rotunde și patrate. / Tobe și inele de aur ; / Ursul și maimuța, animale cuminți / Cerșesc bănuții prin locurile prin care trec."

matic, pentru că asupra ei se proiectează o întreagă atmosferă umană, cu toate implicaţiile ei sentimentale. Poetul este, însă, ostenit de trivialitatea acestei lumi ce nu păstrează imaculate nici sentimentele cele mai pure la care el aspiră, tulburat:

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle au triste soir
. . . .
Voie lactée ô soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses [1]

Poemul, care constituie adevăratul centru al volumului *Alcooluri,* cuprinzînd această cutremurată confesiune villonescă, e construit în felul *Cuartetelor* lui Eliot, adică legînd între ele întîmplări diverse, contopite într-o structură muzicală. Imaginea nu mai e un scop în sine, ea e modelată în funcţie de ritmul melodic al poemului şi îngăduind — astfel — unele opoziţii violente cu întregul context. Întreruperile naraţiunii amintesc, în acelaşi timp, de tehnica poetică din *Cei 12* al lui Blok, în care marşul revoluţionarilor pe străzile Petrogradului e urmărit în secvenţe cinematografice, ritmate puternic. Apollinaire se opreşte din relatarea întîmplărilor pe care şi le aminteşte, le comentează, le reia, în acelaşi cadru precis definit de timp şi de loc. T. S. Eliot, folosind aceeaşi tehnică a secvenţelor, le desprinde din contextul lor temporal, încercînd să le dea un înţeles mai larg; dar — tocmai de aceea, pentru că evenimentul e lipsit de determinarea lui exactă — atmosfera se risipeşte într-o puzderie de elemente

[1] „Barca mea frumoasă, o amintire, / Am navigat destul, / Într-o undă care nu se poate bea; / Am rătăcit destul / Din zori pînă în seara cea tristă... / Cale a laptelui, o soră luminoasă, / Rîuri albe ale Canaanului, / Şi trupuri moarte ale îndrăgostitelor, / Înotători morţi, să urmăm cu strădanie / Inima ta spre alte nebuloase."

disparate, ca o aură luminoasă, transparentă, lipsită de consistență. *Tărîmul pustiu* nu înfățișează nici un personaj memorabil, ale cărui opinii să fie exprimate prin glasul poetului ; se aud numai cîteva voci neindentificate, ecouri îndepărtate ale unor cuvinte rostite de personaje necunoscute.

Apollinaire va adăuga sentimentului din *Cîntecul celui pe care nu-l iubește nimeni* mărturia dramei unei întregi generații, care a trăit războiul și a suferit în anii aceia și în cei următori. Astfel, cadrul temporal al poemului se precizează, semnificațiile sale fiind cele ale unei vieți lăuntrice în care se reflectă tragedia unei lumi, aspirația ei spre liniște și frumusețe :

Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers
Ils étaient couverts de poussière
Depuis la tête jusqu'aux pieds

Ils regardaient la vaste plaine
Eu parlant entre eux du passé
Et ne se retournaient qu'à peine
Quand un obus avait toussé

Tous quatre de la classe seize
Parlaient d'antan non d'avenir
Ainsi se prolongeait l'ascèse
Qui les exerçait à mourir.[1]

Vibrația lirică nu rezultă din introducerea unor valori lexicale neobișnuite ; vocabularul e simplu, chiar banal. Ceea ce impresionează e tocmai capacitatea muzicală a vocabulei aspre, de fiecare zi.

Împrejurarea că multe curente de la începutul secolului s-au exprimat în chip consecvent deopotrivă în literatură și în pictură i-a îndemnat pe critici (dar și pe unii poeți) să caute

---

[1] „Spre un sat din spatele frontului, / Mergeau patru artileriști ; / Erau acoperiți de praf / Din cap pînă-n picioare. // Priveau la vasta cîmpie, / Vorbind despre trecut / Și abia se întorceau / Cînd tușea cîte un obuz. // Toți patru din contingentul '16 / Vorbeau despre vremurile de odinioară și nu despre viitor ; / Așa se prelungea asceza / Care-i învăța să moară."

aceleaşi corespondenţe şi în cazul cubismului. Se adăuga la aceasta şi argumentul că Apollinaire şi prietenii săi, André Salmon, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars au fost printre primii comentatori ai acestei direcţii în pictura modernă. S-a vorbit, astfel, insistent (şi încă se mai vorbeşte) despre „poezia cubistă“ din deceniul al doilea al veacului al XX-lea.

Nu se poate, însă, omite faptul că unii dintre scriitorii în legătură cu opera cărora s-a rostit mai des cuvîntul *cubism* (Apollinaire şi Reverdy în primul rînd) nu au acceptat termenul. Reacţia lor faţă de expresia *cubism literar* era descrisă astfel, încă din 1917 : „Întregul grup a obiectat ; cel mai vehement era Reverdy, dar însuşi poetul asasinat (Apollinaire, *n.n.*) s-a suit în şaua Pegasului său, îndemnîndu-mă «în propriul meu interes» să nu-l mai numesc cu un epitet impropriu“ [1]. Despre Pierre Reverdy se spune că a exclamat odată : „Poezie cubistă ? Asociere ridiculă de cuvinte !“ [2]

Avea, de aceea, dreptate să se întrebe Gaëtan Picon dacă se poate vorbi de existenţa vreunui cubism în afara celui definit de creaţia pictorilor şi a sculptorilor [3], iar alţi cercetători francezi, L. C. Breunig, de pildă, să propună să nu se mai folosească niciodată cuvîntul *cubism* în legătură cu poezia lui Apollinaire şi a grupului său. [4]

În acelaşi timp, un comentator al fenomenelor de interferenţă între diferitele arte, Wylie Sypher, extindea sfera cubismului la scriitori ale căror legături cu grupul lui Picasso au fost sporadice şi credea că poate recunoaşte semnele esteticii cubiste şi în structura romanului şi a dramei [5]. E, însă, deconcertantă constatarea că poemele compuse de pictorii cubişti (ocazional sau ca o mărturie a unei preocupări mai constante) au foarte rare legături cu viziunea picturilor. Sin-

[1] Frédéric Lefèvre, *La jeune poésie française*, Paris, 1917, pp. 193—194.

[2] Cf. Francis Steegrauller, *Apollinaire ; Poet Among the Painters*, New York, 1963, p. 151.

[3] *L'Encyclopédie de la Pléiade*, III, Paris, 1958, p. 358.

[4] *Apollinaire et le Cubisme*, în „La Revue des Lettres Modernes“, nr. 69/70, pp. 7—24.

[5] Vezi *Rococo to Cubism in Artand Literature*, New York, 1960, pp. 257—311.

taxa versurilor lui Picasso, de exemplu, o aminteşte pe aceea a poeziei lui Góngora, comparaţiile lui sînt abrupte, descrierile ermetice.

Un studiu care a izbutit să clarifice într-o bună măsură controversa privind existenţa şi natura cubismului literar e acela al lui Richard L. Admussen, consacrat unei mici reviste pariziene, *Nord-Sud*, fondată în martie 1917 şi în paginile căreia publicau unii scriitori şi pictori dintre cei mai reprezentativi ai tinerei generaţii : Apollinaire, Max Jacob, Braque, Reverdy, Cocteau, Léger [1]. Echipa redacţională (şi, mai ales, Reverdy, cel mai activ dintre toţi colaboratorii publicaţiei) căuta acele principii generale ale picturii cubiste din care ar rezulta fundamentele unei creaţii literare. În rezumat, aceste principii ar fi : refuzul anecdotei şi a tot ceea ce ar putea însemna imitarea lumii reale ; aspiraţia de a crea o artă „cu o existenţă independentă, neîncercînd să-şi afle vreun scop în afară" ; un stil clasic, bazat pe „puritatea şi pe concentrarea expresiei" ; o emoţie „pur artistică", o bucurie în prezenţa unei experienţe noi şi neaşteptate ; o sintaxă şi o punctuaţie nouă, folosind „dispersarea tipografică".

Nici una din aceste idei nu era nouă. Iar principalul cusur al postulatelor lui Reverdy era acela că nu ţinea seama de imposibilitatea de a cuprinde într-o schemă — oricît de sistematică ar fi ea — inspiraţia poetică, supusă unor necontenite mişcări ale ipostazelor realului şi ale universului lăuntric al poetului. Dealtminteri, nici Reverdy nu a urmat propriile principii, atît de severe ; versurile sale din acea perioadă ilustrau doar „noua sintaxă şi punctuaţie bazată pe dispersarea tipografică". Iată un poem pe care poetul îl consideră „un model" al poeziei cubiste :

LUMIÈRE

Midi
La glace brille
La soleil à la main

[1] Richard L. Admussen, *„Nord-Sud" and Cubist Poetry*, în "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol, XXVII, nr. 1/1968, pp. 21—25.

Une femme regarde
Ses yeux
Et son chagrin
Le mur d'en face est dépoli
Les rides que le vent fait aux rideaux du lit
Ce qui tremble
On peut regarder dans la chambre
Et l'image s'évanouit
Un nuage passe
La pluie [1]

Aranjamentul optic era similar acelora al compoziţiilor cubiste care foloseau geometria ramei la fel cum poetul folosea marginea hîrtiei. Ceea ce evocă, însă, pictura cubistă e mai ales repertoriul metaforic, izolarea unor obiecte... Dar rezultatul e o poezie rece, elaborată cu scopul vădit de a răspunde unor îndemnuri programatice, şi nu unor impulsuri sufleteşti sincere. Excesul de cerebralizare secătuieşte de sevă o asemenea încercare.

Poezia lui Blaise Cendrars urmărea, dimpotrivă, „alianţa spiritului liric cu inteligenţa", astfel încît „să cuprindă cît mai mult din lumea oferită văzului" [2]. O existenţă agitată, nenumărate călătorii prin Europa, încercînd tot felul de meserii (a fost şi partenerul foarte tînărului, pe atunci, Charles Chaplin), l-au făcut celebru încă din anii dinaintea primului război. Poezia lui e o cronică a celor mai obişnuite evenimente autobiografice narate într-un limbaj lipsit de orice ornamente :

Tu m'as dit si tu m'écris
Ne tape pas tout à la machine
Ajoute une ligne de ta main
Un mot un rien Oh pas grand'chose
Oui oui oui oui oui oui oui oui

---

[1] LUMINĂ. „Amiază / Gheaţa străluceşte / cu soarele-n mînă / O femeie îşi priveşte / Ochii / şi tristeţea / Zidul din faţă şi-a pierdut luciul / Cutele pe care vîntul le face în perdelele patului / Ceea ce tremură / Poţi privi în odaie / Şi imaginea se risipeşte / Un nor trece / Ploaia".

[2] Cf. Paul Waldo Schwartz, *Cubism*, New York, 1971, p. 137.

Ma Remington est belle pourtant
Je l'aime beaucoup et travaille bien
Mon écriture est nette et claire
On voit très bien que c'est moi qui l'a tappée

Il y a des blancs que je suis seul à savoir faire
Vois donc l'oeil qu'a ma page
Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'encre
Deux trois mots
Et une grosse tache d'encre
Pour que tu ne puisses pas lire. [1]

Elementul cubist a rămas pur lingvistic ; sensul cuvintelor nu e modificat însă juxtapunerea e de factură cubistă. Dar personalitatea poetului se transmite şi prin intermediul impersonalei maşini de scris, iar ritmul spaţiilor albe, pata de cerneală (care, cu o poantă ghiduşă, acoperă tot textul) au, parcă, rostul de a contrazice schemele prea severe propuse de Reverdy.

Cu atît mai puţin se poate reduce creaţia lui Apollinaire (fie chiar şi dintr-o singură etapă a sa) la o ilustrare a esteticii cubiste.

Poezia lui Apollinaire nu este, în nici un caz, numai un moment în evoluţia formală a tehnicii versului modern ; în personalitatea celui care a scris *Alcoolurile* se concentrează o sensibilitate intensă, dureroasă, sensibilitatea celor contemporani cu războiul mondial, cu uimitoarele progrese ale tehnicii secolului al XX-lea, cu marile mişcări sociale ale acestei vremi.

Din acest punct de vedere, lirica lui Apollinaire nu este decît unul dintre foarte variatele exemple pe care le oferă istoria literaturii de la începutul secolului nostru.

---

[1] „Mi-ai spus dacă-mi scrii / Să nu baţi toată scrisoarea la maşină / Adaugă un rînd scris de mîna ta / Un cuvînt un nimic. O nimic important / Da da da da da da da da // Remingtonul meu e totuşi frumos / Il iubesc mult şi el lucrează bine / Literele sînt precise şi clare / Se cunoaşte că eu am bătut scrisoarea la maşină // Sînt spaţii albe pe care numai eu ştiu să le las / Priveşte deci această pagină / Totuşi ca să-ţi fac plăcere adaug cu cerneală / Două trei cuvinte / Şi o pată mare de cerneală / Pentru ca tu să nu le poţi citi."

Înţelegerea poeziei drept o modalitate de a exprima „frumuseţea tehnicii, a zborului avioanelor, a puterii motoarelor" este, fără îndoială, proclamată în chip mult mai limpede în creaţia futurismului. Socotindu-se (aşa precum o dovedeşte însuşi numele pe care l-a adoptat) o „literatură a viitorului", futurismul urmărea, în primul rînd, să realizeze o legătură directă cu această lume a „tehnicii şi a motoarelor". Primul manifest al futurismului, publicat în 1909 în ziarul parizian *Le Figaro*, era semnat de mai mulţi pictori şi poeţi italieni. Şeful incontestabil al noii şcoli era Filippe Tomaso Marinetti, care debutase sub auspiciile simbolismului: revista *Poesia*, editată de el, la Milano, publicase poezii ale lui Verhaeren, Jammes, Mauclair, precum şi unele traduceri din Mallarmé, semnate de Marinetti însuşi.

Manifestul din 1909, însă, proclama necesitatea supremaţiei Italiei nu numai în Europa, ci şi în alte continente (ceea ce va explica adeziunea unora dintre futurişti, a lui Marinetti în primul rînd, la ideile imperialiste ale fascismului mussolinian); era contestată, în întregime, vechea cultură a Italiei, „muzeele, bibliotecile, academiile", „profesorii, arheologii, ghizii, colecţionarii de antichităţi". Se reclama o artă „inspirată de o nouă frumuseţe: frumuseţea vitezei". „Un automobil în viteză e mai frumos decît Victoria din Samothrace". Valorile tradiţionale erau negate cu o violenţă nemaiîntîlnită în istoria culturii moderne. „Timpul şi spaţiul au murit ieri. Trăim în absolut, pentru că am şi creat eterna, omniprezenta viteză." Se încerca acreditarea unei noi imagini a omului care, sub pretextul dezacordului cu sentimentalismul sfîrşitului de secol al XIX-lea, respingea însăşi abordarea realităţii din unghiul sensibilităţii umane; noile idealuri erau: pasiunea riscului („Vivere pericolosamente" era faimoasa formulă a lui Marinetti), agresivitatea, nihilismul, glorificarea războiului. Arta însăşi era socotită o armă ofensivă. „Frumuseţea există numai în luptă. O operă care nu este agresivă nu poate fi o capodoperă. Arta trebuie concepută ca un asalt împotriva forţelor neştiinţei care

tind să-l subjuge pe om.“ [1] Din acest amestec de idei provenind dintr-o anume latură a filosofiei lui Nietzsche, din concepțiile anarhiste, s-a conturat un crez literar care se voia eficient, dar ale cărei rezultate în cîmpul creației poetice reflectă doar o încercare de ilustrare a programului poetic și sînt de o evidentă lipsă de vitalitate.

Este adevărat că, în anii aceia dinaintea primului război, futurismul s-a răspîndit destul de repede în Spania, Anglia, Franța, Germania, Rusia, mărturisind, astfel, o profundă criză prin care trecea tînăra generație de intelectuali europeni, confruntată de o lume trivială, adversă a valorilor umane. Proclamîndu-și crezul antiburghez, futuriștii au naufragiat, în cele din urmă, într-un teritoriu încă și mai caracteristic al antiumanismului ; ei proslăveau violența pe care, nu peste multă vreme, fascismul o va folosi ca argument suprem în ofensiva lui antiraționalistă.

Futurismul considera că literatura e datoare să intervină în viața cotidiană, să participe la rezolvarea celor mai grave probleme sociale. Dar, evident, aceasta se producea din unghiul unei filosofii nihiliste. Și nu e surprinzător faptul că futurismul a avut un ecou larg mai ales printre intelectualii italieni, profund nemulțumiți de efectele crizei economice și morale trăite de țara lor. Nici că unii tineri de perspective umaniste mai cuprinzătoare, precum Soffici și Papini, a căror revistă, *Le Voce*, polemizase multă vreme cu publicațiile futuriste, vor fi atrași, în cele din urmă, de ideile acestora și vor fonda o nouă revistă, *Lacerba*, militînd pentru naționalism și intervenționism militar și imperialism. Ceea ce dă măsura crizei morale traversate de o generație care căuta, cu deznădejde, soluțiile într-o lume lipsită de orizont, placidă, apăsătoare în imobilitatea ei.

„Agresivitatea haotică“ [2] a futurismului a generat o formă poetică nouă, întru totul antitradițională. Încercînd să sugereze supremația vitezei, a tehnicii, poeții aparținînd acestui curent apelau la reprezentări grafice care, în orîndui-

---

[1] Citatele din *Manifestul futurismului* sînt reluate după Werner Haftmann, *Painting of the Twentieth Century*, New York, 1968, p. 106.
[2] G. C. Argan, *Umberto Boccioni*, Roma, 1953, p. 31.

rea cuvintelor, conturau obiectul evocat. În acelaşi timp, poemul futurist încorpora grafii ce desemnau sincretic zgomotele motoarelor automobilului sau ale avionului, paşii mulţimii pe stradă, exploziile obuzelor, şuieratul gloanţelor, răpăitul mitralierelor. Mai puţin rezistente în poezie decît în pictură (unde au fost ilustrate de unii artişti importanţi precum Balla, Umberto Boccioni, Severini, Carlo Carrá, Luigi Russolo) inovaţiile futurismului, inspirate de „libertatea absolută a cuvintelor“, ceea ce echivala cu ruperea legăturilor logice dintre termenii exprimării poetice, au creat un precedent pentru un alt curent, negreşit cu mai multă importanţă în epocă : dadaismul.

În general, se consideră că d a d a i s m u l s-a ivit în ziua în care, în 1916, în Cafeneaua „Voltaire“ din Zürich, poetul Tristan Tzara, de origine română, plecat din ţară numai cu cîteva luni mai devreme, Richard Huelsenbeck, un german, şi Hans Arp, pictor alsacian, au proclamat naşterea unei noi şcoli şi i-au dat numele după cel dintîi cuvînt pe care l-au găsit în dicţionarul deschis la întîmplare. Adevărul este, desigur, acesta, din punct de vedere strict istoric. Nu se poate, însă, neglija faptul că „insurecţia dada“ fusese posibilă nu numai datorită literaturii futuriste, dar şi unei întregi stări de spirit al cărei rezultat fusese, printre altele, creaţia unui Jacques Vaché [1] şi, într-o măsură, cea a lui Apollinaire însuşi.

Dadaismul, aşa cum apare în unele propoziţii ale lui Tzara, se defineşte ca o şcoală prin excelenţă nihilistă : „gîndirea se plămădeşte în gură“ — afirmînd în felul acesta — desăvîrşita ruptură dintre limbaj şi gîndire. În prima perioadă a activităţii grupului dadaist, se organizau — mai întîi la Zürich şi, ceva mai tîrziu, la Paris — „spectacole-provocare“ al căror scop era deconcertarea publicului. Iată descrierea unui asemenea spectacol, făcută de un comentator al artei dadaiste, mai apoi membru al grupului

[1] Cel care, într-o scrisoare către André Breton, definea ceea ce ar fi trebuit să fie „spiritul nou“ în poezie ca pe o „formare a senzaţiei personale prin coliziunea flamboiantă a cuvintelor rare“. (Vezi Vaché, *Lettres de guerre*, 1919, p. 18.)

suprarealist : „Pe scenă erau aruncate chei şi cutii, pentru a înlocui muzica, în vreme ce publicul, furios, protesta. Unul dintre participanţi, în loc să recite versuri, arunca un buchet de flori la picioarele unui manechin. O voce de sub o pălărie imensă, în formă de căpăţînă de zahăr, rostea versuri de Arp. Huelsenbeck îşi striga poemele din ce în ce mai tare, în timp ce Tzara bătea ritmul, *crescendo,* într-o tobă mare. Huelsenbeck şi Tzara dansau, mormăind ca nişte urşi : apoi, îmbrăcaţi în saci şi cu jobene se legănau într-un exerciţiu numit *noir cacadou.* Tzara inventa poeme chimice şi statice..." [1]

Preocuparea de a se supune exclusiv „legilor hazardului" devenise obsesivă, şi unii dintre membrii grupării dadaiste, pictorul Delauney, de exemplu, inventa şi construia maşini menite să realizeze opere a căror unică determinare era hazardul, lipsa oricăror legături logice între elementele constitutive.

Cum observa Adrian Marino într-un studiu consacrat avangardei [2], dadaismul făcea parte din acele curente care, pentru a se menţine, se vedeau obligate să nege chiar şi „avangardele viitoare", proclamîndu-se, astfel, „împotriva viitorului". Tristan Tzara (al cărui debut se producea, în 1912, în paginile unei reviste cu titlul semnificativ : *Simbolul*) scrisese înainte de a pleca în Occident versuri ce mărturiseau aceste preocupări, mai apoi dezvoltate programatic de dadaism. Polemica violentă, agresivă, sfidătoare, cu gustul mic-burghez modela versurile mai multor poeţi tineri ai epocii. Un poem publicat în toamna lui 1915, în *Chemarea,* publicaţie editată de Ion Vinea, reprezentant — împreună cu Adrian Maniu şi cu Tzara — al noii direcţii poetice, a cărei expresie încerca să se elibereze de ceea ce ei considerau a fi constrîngerile prozodiei tradiţionale şi rigorile logicei şi ale sintaxei normale :

Pe cer păsările nemişcate
Ca urmele ce lasă muştele

---

[1] Georges Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture,* în „Cahiers d'Art", 1932—1934.

[2] Vezi *Iaşul literar,* nr. 7—8/1967.

Stau de vorbă servitori în pragul grajdului
Şi-au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor.
Trece pe stradă Domnul în negru cu fetiţa

Bucuria cerşetorilor la înserare
Dar am acasă un Polichinelle cu clopoţei
Să-mi distreze întristarea cînd mă înşeli
Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintirea cu miros de farmacie curată
Spune-mi, servitoare bătrînă ce era odată ca niciodată,
Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia cînd o să cînte cucul...

Poezia lui Tzara a fost descoperită abia în 1917 de poeţii francezi, care — la rîndul lor — simţeau necesitatea unei apropieri de ritmul impetuos al epocii, de însăşi realitatea părăsită de versurile simboliştilor şi ale unora dintre urmaşii lor. Revista *Littérature*, la care colaborau de mai multă vreme Aragon, Breton, Philippe Soupault, organiză spectacole asemănătoare celor care avuseseră loc, cu cîteva vreme mai înainte, la Zürich, urmate de aceleaşi zgomotoase manifestări ale unui public derutat, revoltat că nu putea descoperi nici un sens în cele ce se rosteau şi se petreceau pe scenă. Buletinele *Dada* care se publică în jurul lui 1920 continuă să nege totul, să accepte numai haosul ca formă de manifestare a literaturii şi a artei. Colaboratorii (pictorii Francis Picabia, Marcel Duchamp, poeţii Tzara, Breton, Aragon, Eluard printre ei) proclamau: „Adevăraţii Dada sînt anti-Dada. Fiecare e un conducător al lui Dada“ [1]. Un manifest, semnat de Aragon, e concludent pentru spiritul nihilist care guverna literatura grupului: „Fără pictori, fără scriitori, fără muzicieni, fără sculptori, fără religii, fără republicani, fără regalişti, fără imperialişti, fără anarhişti... fără, fără NIMIC, NIMIC, NIMIC“ [2].

Se preconiza, astfel, o uimitoare despărţire de realitatea pe care artiştii grupării dadaiste o proclamaseră, cu diverse prilejuri, drept suprema sursă a creaţiei lor. Spiritul nega-

[1] Vezi Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1964, p. 26.
[2] Cf. *idem*, pp. 26—27.

tivist se răzbuna, încorporînd chiar şi idealurile pe care, la începuturi, curentul şi le recunoscuse ; nu va mai trece mult şi dadaismul însuşi va fi contestat (şi, în cele din urmă, dizolvat) de propria literatură. Semnificativ e numărul mare de manifeste publicate de dadaiştii din diferite ţări, în jurul lui 1920, proclamînd „sfîrşitul artei". Printre cei care semnau aceste manifeste se aflau personalităţi artistice a căror contribuţie la definirea altor direcţii estetice va fi, mai apoi, foarte importantă. De pildă, pictorul olandez Theo van Doesburg, fruntaş al grupului abstracţionist *De Stijl*, pictorul şi graficianul George Grosz, autor al unor opere de o mare virulenţă, îndreptate împotriva militarismului, a capitalismului şi a fascismului.

Grupul dadaist de la Berlin va fi, dealtminteri, cel care, prin atitudinea sa, va contrazice în chipul cel mai elocvent concepţiile nihiliste ale primelor manifeste. În aprilie 1918, dadaiştii germani (cărora li se adăugau Tzara şi pictorul Marcel Iancu) publicau un manifest „împotriva mentalităţii burgheze a politicienilor de la Weimar" [1]. Polemica nu mai avea acea înfăţişare nebuloasă, haotică, preconizată şi practicată de primii dadaişti ; ea căpătase un ţel mai precis, astfel încît unul dintre istoricii curentului va putea scrie, ceva mai tîrziu : „În Germania anilor de după război, în plină criză, în mijlocul unei neînchipuite mizerii şi a haosului, dadaiştii — renunţînd, în fapt, la multe din dogmele lor — au încercat să menţină trează încrederea într-o viaţă mai frumoasă a oamenilor" [2]. Se lua atitudine împotriva războiului, a politicianismului burghez ; dadaiştii berlinezi semnau scrisori de simpatie faţă de Rusia Sovietică [3]. Mai mult decît atîta : în timpul mişcărilor revoluţionare din 1918, pe străzile Berlinului, Wieland Herzfelde, fratele său, graficianul John Heartfield (ale cărui colaje vor reprezenta, mai tîrziu, una dintre cele mai acerbe forme ale protestului antinazist), Walter Mehring, Kurt Schwitters se vor solidariza

[1] Vezi Raoul Hausmann, *Club Dada*, în Richard Huelsenbeck, *Dada, eine literarische Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg, 1964, p. 105.

[2] Alfred H. Barr, jr., *Masters of Modern Art*, New York, 1956, p. 12.

[3] Vezi Hans Richter, *Dada — Kunst und Antikunst*, Köln, 1964, p. 113.

cu muncitorii care ridicaseră baricade, luptînd cu detaşamentele contrarevoluţionare, formate de extrema dreaptă a burgheziei germane.

Atitudinea grupului berlinez era, negreşit, mai decisă decît a tuturor celorlalte grupări dadaiste, europene — deşi, de pildă, înşişi dadaiştii parizieni, Breton, Tzara, Aragon, Soupault, Péret, Ribemont-Dessaignes, Rigault, alături de care apărea, în această împrejurare, tînărul poet italian Giuseppe Ungaretti, renunţaseră la programatica lor detaşare de politică, intentînd un „proces moral" lui Maurice Barrès, pe care îl acuzau că propagă şovinismul [1]. Dar atitudinea lor civică nu rezulta, în nici un caz, din teoria estetică a dadaismului ; s-ar putea spune, dimpotrivă, că, de data aceasta, revolta caracteristică întregii arte şi poezii dadaiste îşi găsise un cîmp de manifestare pozitivă, foarte deosebită de acela enunţat, pe un ton atît de definitiv, în primele manifeste.

Pentru că, de fapt, creaţia însăşi a dadaismului nu a profitat decît într-o măsură aproape neînsemnată de acest spirit revoluţionar evident în comportarea pe plan social a unora dintre poeţii şi pictorii care aderaseră la curent. Ea a continuat să cultive, de pildă, calamburul intraductibil, pentru că nu exploatează decît sonoritatea, de genul acestuia al lui Jean Pierre Boisset :

Les dents, la bouche
les dents là bouchent
l'aidant la bouche
l'aide en la bouche
Laides dans la bouche
Lait dans la bouche
. . . .
les dents-là bouche.

Sau un altul, semănînd tot cu un joc de copii, fără a urmări să exprime vreun sens anume :

Paroi parée de paresse de paroisse
A charge de revanche et à verge de rechange

[1] Vezi : *Dada se constituiait en tribunal révolutionnaire*, în *Littérature*, Paris, 1921, p. 20.

Sacre de printemps, crasse de tympan
Daily lady cherche démêlés
avec Daily Mail [1]

Poetul german Hugo Ball (considerat de unii istorici ai dadaismului „fondator al curentului" [2]), compunea poeme care — asemenea unora ale lui Tzara — nu renunţau la modalităţile tradiţionale ale versului, ritmul şi rima ; dar alcătuirea lor, inspirată de colajele lui Arp sau Picabia, alătura — sub imperiul hazardului — obiecte disparate, fără nici o relaţie logică între ele :

Am Eingang sitzt die ölige Comödine.
Die schlägt sich die Goldstücke als Flitter in die Schenkel.
Der sticht eine Bogenlampe die Augen aus.
Und das brennende Dach fällt herunter am ihren Enkel. [3]

Aceste exerciţii vor duce, inevitabil, la adevărate distrugeri ale limbajului articulat, precum sînt aceste sunete pe care, la un spectacol dadaist, le emitea Hans Richter, voind (aşa cum va mărturisi într-un text mult ulterior [4]) să sugereze absurdul existenţei micului burghez :

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa lautitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binbam gligia...
etc, etc...

Tendinţa era aceea a realizării „limbajului abstract", noţiune ce revine frecvent în textele dadaiste din jurul lui

---

[1] „Perete-mpodobit cu lene parohială, / Cu condiţia revanşei şi cu ameninţarea schimbării, / Sfinţire a primăverii, murdărie a timpanului, / Daily lady caută descurcate / Cu Daily Mail." (Marcel Duchamp).

[2] De pildă, Gerhardt Edward Steinke, autorul monografiei *The Life and Work of Hugo Ball, Founder of Dadaism*, Haga, 1967.

[3] „La intrare stă uleioasa comodă. / Se pălmuieşte moneda ca beteala în pulpe. / Se gravează o lampă curbată din afara ochilor. / Şi acoperişul arzînd cade peste nepotul nostru". *(Cabaret)*

[4] *Op. cit.*, pp. 41—42.

1920. Dar, spre deosebire de *arta abstractă* (cu care orice apropiere este fastidioasă), limbajul „abstract“ nu îşi propunea să descopere structurile mai adînci ale materiei, să sugereze mişcarea timpului, fluxul sentimentelor, modificările relaţiilor dintre lucruri, aşa cum sînt determinate de integrarea ştiinţelor în viaţa cotidiană a omului ; el se limita fie la intonarea unei melopei din care urma ca auditoriul să deducă o idee melodică oarecare, fie — nemijlocit — la încercarea de a demonstra absurdul, de a-l proclama ca unică modalitate de existenţă. „Non-comunicabilitatea“ devenea, astfel, o dogmă.

Se poate presupune deci, că nu numai dorinţa de originalitate a determinat autodizolvarea, în 1922, a grupului dadaist. Poate că în conferinţa pe care Tzara a ţinut-o, atunci, la Weimar, se desluşeşte recunoaşterea unui impas : „Dada înaintează distrugînd, din ce în ce mai mult, nu ceea ce e în jur, ci pe sine însuşi... El nici nu mai luptă, pentru că ştie că asta nu foloseşte la nimic, că nimic nu are importanţă... Dada se aplică la toate lucrurile din lume, şi totuşi nu e nimic, el e punctul în care *da* şi *nu* şi toate contrariile se întîlnesc...“ [1]

Dar influenţa dadaismului nu s-a stins odată cu autodizolvarea grupului. Opusă esteticii futurismului (deşi Marinetti şi Russolo au participat adesea la spectacolele organizate de Tzara şi de prietenii săi şi au colaborat la revistele lor), în măsura în care se împotrivea glorificării omului de acţiune şi a războiului însuşi, Dada exalta iraţionalul ca factor decisiv în creaţie ; pe de altă parte, ideile despre raporturile cu societatea ale dadaiştilor erau atît de puţin precise, încît au îngăduit afirmarea unor atitudini opuse — astfel, pe cînd unii dadaişti parizieni teoretizau „indiferenţa“, credinţa că „toate lucrurile, toate acţiunile umane sînt inutile“, alţii, mai ales cei din grupul berlinez, socoteau că afirmarea unor idei contemporane făcea cu totul firească participarea lor la luptele sociale.

Adversari ai tradiţiei literare şi artistice, dadaiştii nu au ezitat, la un moment dat, să preţuiască, totuşi, mai mult pe re-

[1] Cf. Hans Richter, *op. cit.*, p. 197.

prezentanţii unor epoci mai îndepărtate ale istoriei culturii, decît pe propriii lor înaintaşi, ai căror continuatori se declarau.[1] Aceste inconsecvenţe au făcut cu putinţă o pulverizare a tezelor dadaiste, izvorîte dintr-un amar simţămînt de insatisfacţie, din revolta împotriva moralei burgheze şi a războiului. Şi poate că, astfel, e îndreptăţită afirmaţia că „nici o creaţie poetică nu este mai greu de definit decît aceea a lui Tristan Tzara“[2]. Şi, dacă e adevărat că poezia lui Tzara a urmărit „reducerea vieţii la elemente“[3], nu e mai puţin adevărat că, în unele dintre cele mai bune versuri ale sale, poetul nu a încetat să afirme un crez umanitar vibrant. Poetul care participase la apărarea Republicii Spaniole împotriva agresiunii fasciste (fiind, în 1937, secretarul „Comitetului pentru apărarea culturii spaniole“), care aderase la suprarealism numai în 1931, cînd crezuse că această mişcare se va transforma într-una cu adevărat revoluţionară, şi, care, în timpul ocupaţiei naziste a Franţei, se alăturase luptei de rezistenţă, putuse să înfăţişeze această dureroasă imagine a Spaniei sfîrtecate de război :

Alors le feu partit entre les hommes
Espagne mère de tous ceux que la terre n'a pas cessé de mordre
depuis que dans la mort ils ont cherché la cruauté de vivre
la force du soleil aux poutres des vieux pains

Il n'y a pas de sourire qui n'ait fondu en sang
les cloches se sont tues les yeux écarqueillés

---

[1] Este, de fapt, surprinzător, într-unul din numerele revistei *Littérature*, acel fel de clasament alcătuit de redactorii acestei publicaţii. Numele unora dintre cei mai reprezentativi scriitori ai lumii erau notate cu numere de la —25 la +20. Şi, dacă e normal din punctul de vedere al normei dadaiste ca Zola să fi fost notat cu —19 şi Reverdy cu +12, e mai greu de înţeles afinitatea dadaiştilor cu Virgiliu (+11), cu Pascal (+17) sau, mai ales, cu Musset (+12). După cum, e la fel de greu de înţeles de ce Tristan Corbière, a cărui poezie o anticipa pe aceea modernă, era notat cu 0, mai puţin chiar decît La Bruyère (+2). (Vezi şi André Gavillet, *La littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, 1957, pp. 47—48.)

[2] Jean Rousselot, *Présences contemporaines*, Paris, 1958, p. 231.

[3] Jean Cassou, *Prefaţă* la Tzara, *Morceaux Choisis*, Paris, 1947.

ce sont des poupées d'horreur qui mettent les enfants au lit
l'homme s'est dépouillé de la misère des mots

les champs montrent leurs crocs les maisons éteintes
celles restées debout dans les linceuls sèchent au soleil
disparaissez images de pitié sous les dents dénudées
les bêtes font sonner la monnaie des traîtres... [1]

În România, de unde — cum s-a mai amintit — Tzara plecase numai cu cîteva luni înaintea „insurecţiei" de la Zürich, şi în a cărei atmosferă intelectuală s-au conturat unele dintre ideile sale protestatare, dadaismul a avut un răsunet specific. În deceniul al treilea al secolului şi, chiar mai tîrziu, cînd mişcarea preconizată de Tzara şi de prietenii săi devenise un fapt al istoriei literare, revistele româneşti de avangardă continuau să evoce cu admiraţie numele fondatorilor curentului. Dar, chiar şi în aceste condiţii, avangarda românească a adoptat mai ales ideile constructivismului, derivate din acelea ale dadaismului, însă — pînă în cele din urmă — opuse acestora. Manifestul publicat de *Contimporanul* [2], de pildă, după ce — în stilul programelor dadaiste — respingea de-a valma arta, poezia, teatrul, literatura, dramaturgia, propunea nişte soluţii. Din rîndul acestora nu lipseau abordarea reportajului, transformarea teatrului dintr-o modalitate de prezentare a „clişeelor şterse ale vieţii burgheze" într-un „teatru de pură emotivitate"... Se atrăgea atenţia asupra artei populare româneşti („toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti etc.") şi se proslăvea „activismul industrial".

Revista *Integral*, publicată între 1925 şi 1928 (şi care a întreţinut relaţii strînse cu scriitorii avangardei din vestul

---

[1] „Atunci focul s-a stîrnit între oameni. / Spanie, maică a tuturor acelora pe care pămîntul n-a încetat să-i muşte / de cînd au căutat în moarte cruzimea vieţii, / puterea soarelui în bîrnele vechilor pîini. // Nu e nici un surîs care să nu se fi topit în sînge, / clopotele s-au sinucis, ochii s-au holbat, / cele care duc copiii la culcare sînt păpuşile groazei, / omul s-a despuiat de mizeria cuvintelor, // cîmpiile îşi arată colţii, casele fără viaţă ; / cele rămase în picioare, în linţolii, se usucă la soare ; / dispăreţi, imagini ale milei sub dinţii goliţi : / bestiile-şi sună banii trădării".

[2] Anul III, nr. 46, mai 1924.

Europei) considera că, în comparație cu dadaismul care „era viril“, suprarealismul, „tardiv“, ignorînd „glasul secolului“, nu era capabil să „zdruncine“. Și proclama necesitatea unei „ordine sinteză“, a unei „ordine esență constructivă, clasică, integrală“. Ceea ce îndreptățește întru totul afirmația că avangarda românească, inclusiv poeții influențați de ideile dadaismului, nu a acceptat decît foarte arareori nihilismul originar al unor curente literare născute, nu cu multă vreme înainte, în orașele Occidentului. Pe de altă parte, dincolo de spiritul contestatar (nu lipsit, însă, precum se observă, de snobism), programul avangardei românești integra, adesea, recunoașterea unor valori din cîmpuri diferite ale artei moderne, fără ca adeziunea poeților sau a artiștilor respectivi la un curent anume să reprezinte un criteriu exclusivist. Manifestul zgomotos al revistei *unu* (aprilie 1928) îi proslăvea nu numai pe Marinetti, Breton, Vinea (a cărui îndelungată și pricepută activitate de scriitor și de redactor al *Contimporanului* înlesnise afirmarea unor idei ale avangardei), pe Tzara, Ribemont-Dessaignes, Theo van Doesburg sau Brâncuși (care, fără să adere direct la vreunul din curentele artistice ale vremii, a fost întotdeauna socotit un fondator al artei moderne) ; dar chiar și pe Arghezi care — asemenea lui Brâncuși — știuse să dea creației sale un accent contemporan, fără să se desprindă de solul tradițiilor românești.

Se cuvine, însă, a observa că ecourile literaturii de avangardă nu au fost, în cultura românească, hotărîtoare pentru crearea unor noi modalități expresive. Influența avangărzii (mai mult chiar decît în alte țări europene) s-a limitat la unele cercuri intelectuale și nu a determinat o mișcare de idei cuprinzătoare, nu a întemeiat o tradiție.

Dizolvarea dadaismului nu a fost, cu siguranță, așa cum am mai avut prilejul să observăm, numai un gest teribilist, un act consimțit, conform propriilor idei nihiliste ale mișcării. Încă din primăvara lui 1921, în timpul „procesului Barrès“, s-au putut observa cu ușurință neînțelegerile dintre grupul lui Tzara și cel al lui Breton. Un an mai tîrziu, cînd Breton a convocat un „Congres internațional pentru determinarea direcțiilor și pentru apărarea spiritului modern“, invitînd scriitori, pictori, compozitori care aparțineau diverse-

lor orientări, Tzara a refuzat, pe un ton politicos, dar foarte ferm, să participe. Ruptura era iminentă şi ea s-a produs în vara lui 1923, la un spectacol cu o piesă a lui Tzara, cînd mai mulţi prieteni ai lui Breton au fost molestaţi de apărătorii fideli ai dadaismului. Ceea ce a urmat, era — astfel — firesc să se întîmple : Breton proclamă moartea dadaismului : „Cortegiul, aşa puţin numeros cum era, le-a urmat pe cele ale cubismului şi futurismului pe care studenţii de la Belle-Arte le înecaseră în efigie în apele Senei. Dadaismul, deşi a avut, precum ştim, ceasul lui de celebritate, a lăsat în urmă puţine regrete : în drumul lui cel lung, atotputernicia şi tirania sa l-au făcut de nesuportat... Dacă m-am abţinut, anul trecut, de a participa la manifestaţiile organizate de Dada la Galerie Montaigne, aceasta a fost pentru că acest fel de activitate nu mă mai atrăgea... şi pentru că m-am hotărît să evit să mai folosesc masca unor asemenea conveniențe“ [1].

În acel moment, grupul Breton cuprindea personalităţi de frunte ale avangărzii pariziene, unele dintre ele participante la activitatea fostei mişcări dadaiste : „Picabia, Duchamp, Picasso sînt încă alături de noi. Vă strîng mîna, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault prieteni dragi de totdeauna“ [2]. Li se alăturau altele care, pînă atunci, se ţinuseră mai departe de disputele violente dintre cele două grupări : „De pe acum ne aşteaptă Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Roger Vitrac, Pierre de Massot [3].

Din acel moment, seria nouă a revistei *Littérature* (martie 1922—iunie 1924) nu mai reprezenta, în nici un fel, ideile dadaismului. Ea devenea purtătoarea de cuvînt a unui curent nou, provenind din Dada, opus — însă — acestuia, un curent, care „avusese nevoie de celălalt ca să se poată naşte, dar trebuia să-l părăsească pentru a putea trăi“ [4]. Ce reprezenta, însă, acest curent ? Căror necesităţi le răspundea

[1] André Breton, *Après Dada*, în *Les pas perdus*, Paris, 1924, p. 67.
[2] André Breton, *Lachez tout !* în *Les pas perdus*, p. 68.
[3] *Ibidem*.
[4] Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 31.

ideologia şi creaţia lui ? Ca şi în cazul dadaismului, ca şi în cel al altor curente literare şi artistice care au apărut în cultura europeană a primelor decenii ale acestui secol, istoria **suprarealismului** nu poate fi despărţită de fundalul generat de anii războiului şi de perioada care le-a urmat. O epocă în care valorile umane erau răsturnate, adesea nesocotite ; crizele economice se succedau, şomajul şi foamea deveniseră aproape endemice. „Moartea prin inaniţie urmează celei aduse, cu cîţiva ani în urmă, de obuze", scria un colaborator al ziarului bucureştean *Socialismul*. O adevărată „generaţie pierdută" (nume care s-ar putea aplica nu numai scriitorilor americani din anii imediat următori războiului, şi sub care e cunoscută generaţia lui Hemingway, a lui Dos Passos şi a lui Scott Fitzgerald) îşi căuta, dezorientată, drumul.

Spiritul negativist al literaturii create de ei este uşor de înţeles dacă se raportează la peisajul sumbru în care a fost creată poezia şi pictura, proza şi teatrul lor. Contestînd cu violenţă spiritul burghez, arta conformistă încurajată de oficialitate, multe dintre aceste curente au sfîrşit prin a se opune la orice manifestare tradiţională a culturii. Unele — precum dadaismul — au dus această contestare a formelor artistice pînă la propria negare ; altele — futurismul italian, de pildă — au pactizat tocmai cu politica celei mai reacţionare burghezii, încheindu-şi evoluţia cu un naufragiu ideologic. Din atmosfera de insatisfacţie şi de derută, din încercările febrile de a căuta soluţii, adesea în direcţii în care acestea nu puteau fi oferite în nici un chip, s-a născut şi suprarealismul.

Noua mişcare, apărută în anii acelei teribile disoluţii morale, nu se considera însă, în afara unei anume tradiţii literare şi artistice ; şi, dacă — încă de la început — i-a aclamat pe Jarry şi pe Apollinaire ca pe nişte premergători, în anii care au urmat revendica pictura lui Brueghel şi Bosch, a lui Blake şi Goya, de exemplu, ca pe nişte momente îndepărtate ale „aventurii suprarealiste". Dar ea le adăuga arta copiilor şi a schizofrenicilor (ca pe nişte forme care „nu ascultă de prejudecăţile logicii" şi care exprimă „fondul

iraţional al sensibilităţii directe" [1]), umorul negru [2], romanul gotic şi apoi, rînd pe rînd, pe Lautréamont şi pe Rimbaud, pe Tristan Corbière, pe Novalis, doctrina lui Freud, adică tocmai acele forme în care credeau (cu mai mult sau mai puţin temei) că pot descoperi absurdul, respingerea realităţii obiective sau înlocuirea ei cu o lume lăuntrică, lumea viselor şi a dorinţelor tulburi, fără contururi precise [3].

Un comentator (care a fost şi martor direct la împrejurările constituirii şi evoluţiei suprarealismului) va scrie: „Suprarealismul nu a fost o şcoală literară. El a fost, mai presus de toate, un teren comun şi un loc de întîlnire pentru tinerii intelectuali mic-burghezi care erau conştienţi de inutilitatea oricărei activităţi în condiţiile lumii în care au trăit" [4]. Ceea ce este adevărat numai în parte. E drept că suprarealismul a adunat laolaltă scriitori şi artişti cu convingeri dintre cele mai diverse şi că înşişi fruntaşii mişcării şi-au dezvăluit, nu o dată, inconsecvenţele ideologice şi convingerile care-i separau. Însă el reprezintă, în acelaşi timp, unul dintre cele mai clare exemple de constituire în literatura secolului al XX-lea a unor grupuri ducînd disciplina pînă la o ascultare desăvîrşită a hotărîrilor grupului. Nici o altă mişcare literară nu a publicat atîtea manifeste, decizii organizatorice, declaraţii şi afirmări ale unor poziţii, documente pe care le semnau toţi membrii grupului.

Istoria suprarealismului trebuie începută (aşa cum, dealtminteri, se şi face de obicei), cu mult înaintea primului manifest al mişcării, cu întîlnirile, uneori întîmplătoare, dintre diverşi intelectuali tineri, încă din anii primului război mondial: Jacques Vaché şi André Breton, de pildă, într-un spital de boli nervoase din Nantes, Marcel Duchamp şi Francis Picabia la New York. Cînd toţi aceştia au sosit la Paris,

---

[1] S. T. Pathrone, *Age of Surrealism*, New York, 1962, p. 116.

[2] Breton a publicat în 1937 *De l'humour noir*, iar în 1940 o *Anthologie de l'humour noir*, republicată zece ani după aceea.

[3] Vezi Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism*, New York, 1965, p. 33.

[4] Roger Vailland, *Le Surréalisme contre la révolution*, citat de Roger Shattuck în introducerea la traducerea în limba engleză a cărţii lui Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, New York, 1965, p. 14.

în jurul anului 1919, cei mai mulţi au crezut că pot afla în ideile recent creatului grup dadaist, în violenta contestare a întregii realităţi burgheze de după război răspunsul la propriile întrebări. Dar (şi această constatare se opune unei afirmaţii a lui Vailland), încă din perioada 1920—1922, cînd dadaismul — cu o expresie a lui Tzara — „construia ruine", în rîndul unor intelectuali francezi şi din alte ţări a început să se manifeste o tendinţă tot mai precisă de a pune un ideal cît de cît constructiv în locul negaţiei universale a dadaiştilor.

Această efervescenţă spirituală (în care suprarealismul reprezintă numai una dintre multiplele componente) a fost sporită, în chip hotărîtor, de mişcările sociale care au izbucnit după război. E foarte semnificativ faptul că mulţi dintre aceşti intelectuali tineri şi-au afirmat admiraţia faţă de Revoluţia Socialistă şi faţă de Uniunea Sovietică şi că unii dintre ei au aderat la partidele comuniste din diferite ţări ; cu foarte rare excepţii, ei au participat la lupta antifascistă, unii dintre ei au pierit în lagărele de concentrare. Aşa cum va observa mai tîrziu Breton însuşi, pentru unii dintre aceşti scriitori şi artişti întîlnirea cu marxismul a însemnat modificarea opiniilor lor estetice şi desprinderea din suprarealism. Transformările produse în conştiinţa scriitorilor au fost hotărîte de clarificarea scopurilor revoltei lor, pînă atunci îndeajuns de nebuloase.

La trei ani după faimoasa dispută din jurul „Congresului internaţional pentru determinarea direcţiilor şi pentru apărarea spiritului modern", gruparea nou creată îşi va lua numele de *suprarealistă* [1], va publica un prim manifest, întemeind apoi un „Birou de studii suprarealiste" ; Breton — care va fi poreclit „Papă al suprarealismului" — va impune o disciplină despotică întregii mişcări. Istoria suprarealismului va însemna, însă, un şir neîntrerupt de polemici şi de dispute (nu numai cu adversarii, dar şi între membrii grupării), de adeziuni şi de retrageri răsunătoare, de declaraţii comune şi de retractări individuale, ba — după cum afirmă unii istorici ai curentului — „de mici gangsterisme despre care mărturiile scrise

[1] Termenul fusese folosit, pentru prima dată, de Apollinaire.

nu dau decît puţine detalii" [1]. Rezultatul a fost că în jurul suprarealismului a fost întreţinută o atmosferă de permanentă agitaţie care a atras luarea-aminte a contemporanilor ; fără îndoială, însă, faima suprarealismului nu s-a datorat numai scandalului care a înconjurat istoria curentului. Mulţi dintre artiştii care s-au apropiat de suprarealism, sau au militat direct în rîndurile lui, vedeau în activitatea mişcării concretizarea unei aspiraţii de odinioară a lui Rimbaud : aceea de „a schimba viaţa". În ce direcţie, însă, urmăreau ei „schimbarea vieţii" ?

Dadaiştii lansaseră un aforism : „Doctorul Freud a mîncat picioarele tatălui său şi rezultatul s-a chemat psihanaliză" ; Breton (care făcuse studii sistematice de psihologie) nu a privit cu atîta superioară indiferenţă teoriile medicului vienez. El avea convingerea că poate descoperi, sprijinindu-se pe psihanaliză, acea „lume nouă", lumea viselor, a substratului trăirilor umane, izvorul însuşi, misterios, al existenţei sufleteşti. Intenţia suprarealismului era, aşa cum o definea Breton, tocmai aceea de a explora lumea subconştientului, de a realiza „automatismul psihic pur, prin intermediul căruia îşi propune să exprime, în vorbire sau în scris, ori în orice altă modalitate, adevărata activitate a gîndirii, în absenţa oricărui fel de control exercitat de raţiune, şi fără nici o preocupare morală sau estetică" [2]. Suprarealismul se disocia, astfel, şi el, de literatură ; o celebră declaraţie din 27 ianuarie 1925, semnată de douăzeci şi şase membri ai mişcării (printre ei Aragon, Antonin Artaud, Breton, Desnos, Eluard, Max Ernst, Leiris, André Masson, Morise, Naville, Péret, Raymond Queneau, Soupault) va preciza şi mai mult această atitudine : „În legătură cu o interpretare falsă a iniţiativei noastre, ...declarăm cele ce urmează întregului corp behăitor contemporan literar, dramatic, filosofic, exegetic şi teologic : 1) Nu avem nimic a face cu literatura ; dar sîntem în stare, dacă e nevoie, să facem uz de ea sau de orice lucru asemănător" [3].

---

[1] Vezi Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 15.
[2] Cf. Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, Köln, 1965, p. 78.
[3] Cf. Maurice Nadeau, *op. cit.* (ediţia în limba engleză), p. 240.

Suprarealiştii cultivau concepţiile comune unei părţi însemnate a avangardei artistice, după care curentul lor nu însemna o atitudine estetică, ci o atitudine în viaţă : „Suprarealismul nu este un *nou* mijloc de expresie, sau un mijloc *mai nou* de expresie, şi nici măcar o metafizică a poeziei, el e o modalitate de eliberare totală a minţii şi a tot ceea ce îi seamănă“ [1]. Pentru ca, după această declaraţie ambiguă, să urmeze o alta în care unii suprarealişti au crezut cu sinceritate : „Sîntem hotărîţi să facem o revoluţie“. Dar, suprarealiştii nu se refereau la transformarea dinamică a relaţiilor dintre oameni : „Am alăturat cuvintele *suprarealism* şi *revoluţie* numai pentru a dovedi caracterul dezinteresat, detaşat, şi cu desăvîrşire desperat al acestei revoluţii“ ; se preciza, apoi, şi mai limpede : „Nu pretindem în nici un fel să schimbăm *moravurile* omenirii, dar vrem să arătăm cît de fragilă este gîndirea şi pe ce temelii nesigure, pe ce caverne ne-am clădit şubredele noastre case“ [2]. Pentru ca, în încheiere, aceşti „specialişti în revoltă“ (cum se autoproclamau în cuprinsul aceleiaşi declaraţii) să conchidă : „Suprarealismul nu e o formă poetică. E un strigăt al minţii aplecîndu-se asupra ei însăşi, şi e decisă să-şi rupă lanţurile, chiar dacă pentru asta ar fi nevoie de ciocane adevărate“ [3].

Cîteva decenii mai tîrziu, noua generaţie de scriitori care cunoscuse drama celui de-al doilea război mondial, aşa cum înaintaşii ei trecuseră prin tragica experienţă a războiului din 1914—1918, avea să surprindă esenţa acestei revolte proclamate în deceniul al treilea al veacului. „Revoltă absolută — va scrie Albert Camus —, nesupunere totală, sabotaj în toată regula, umor şi cult al absurdului, suprarealismul, în intenţiile lui originare, s-a definit ca un proces intentat tuturor, întotdeauna gata s-o ia de la început“ [4]. Sau, încă şi mai precis : „Aceşti frenetici voiau o revoluţie, oricum ar fi fost ea, ceva care să-i scoată din lumea negustoraşilor şi a compromisurilor în care erau siliţi să trăiască. Neputînd

---

1 Cf. Maurice Nadeau, *op. cit.* (ediţia în limba engleză), p. 240.
2 *Ibidem.*
3 *Idem*, p. 241.
4 Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 1951, pp. 118—119.

obţine ceva mai bun, ei preferau să aibă chiar şi ceva mai rău. În privinţa aceasta, ei erau nihilişti" [1]. Suprarealiştii credeau, totuşi, în posibilitatea de a se realiza frumuseţea, primul lor manifest părînd că lasă să se înţeleagă aceasta, frumuseţea fiind recunoscută drept criteriu unic al valorii imaginii („Valoarea imaginii depinde de frumuseţea scînteii obţinute"). Dar, aşa cum observa cineva, „frumuseţea... nu poate exista decît într-o emoţie am spune existenţială, dacă acest cuvînt nu ar evoca astăzi un cu totul alt climat" [2]. Or, în viziunea lui Breton, tocmai această emoţie *existenţială* nu se putea împlini: „*A trăi* şi a *nu trăi* sînt soluţii imaginare. Existenţa e în altă parte". Şi tocmai aceasta era întrebarea la care nici Breton, nici cei mai mulţi discipoli ai săi nu au dat un răspuns mulţumitor: dacă existenţa nu se află în relaţia viaţă-moarte, atunci unde trebuie căutată?

Literatura suprarealistă considera că existenţa, adevărul şi, în consecinţă frumuseţea sălăşluiesc în subconştient. Toate metodele de explorare a lumii subconştiente erau socotite apte a fi folosite: hipnoza, stările halucinatorii, spiritismul, desenele mediumnice [3]... Alquié avea dreptate să observe, însă, că nici unul din aceste procedee nu era nou, că — în secolul trecut — le experimentase şi Claude Bernard [4]; s-ar putea, fireşte, adăuga şi experienţele lui Charcot, un alt medic celebru care, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, tratase unele maladii nervoase prin metoda hipnozei. Dar, nici una din aceste experienţe nu avusese ca scop descoperirea frumosului; cel mult a adevărului, şi aceasta în scopuri pur curative. Şi, oricît de energic ar fi contestat suprarealiştii rostul literaturii în exprimarea vieţii lăuntrice a individului, nici nu se putea susţine că ei ar fi avut numai intenţia de a o substitui psihiatriei. În 1934, Breton insinua că oricine nu desluşeşte nimic în bila de cristal a prezicătorilor dă dovadă de „rea credinţă" [5]. E adevărat că, după aproape un deceniu şi jumătate,

---

[1] Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 1951, p. 120.
[2] Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, 1956, p. 15.
[3] Breton a reprodus mai multe desene de acest fel în revista *Minotaure*, nr. 3—4/1934.
[4] *Op. cit.*, p. 34.
[5] André Breton, *Point du jour*, Paris, 1934, p. 219.

declarațiile lui erau mult mai rezervate : „Trebuie să lăsăm în seama specialiștilor în ocultism răspunderea de a hotărî... dacă unele opere poetice — au fost create pe temeiul vreunei legături strînse cu ceea ce adepții săi consideră a fi cea dintîi doctrină religioasă, morală și politică a omenirii, sau dacă ele derivă în chip mai mult sau mai puțin conștient, sau dacă tind — cu totul intuitiv — să recreeze aceste opere pe alte căi“ [1].

Ceea ce nu rezolva, firește, problema limbajului ; pentru că, „substrasă limbajului, experiența suprarealistă putea deveni numai misticism și ocultism“ [2]. Or, încă din deceniul al patrulea, Breton declara că mesajul pe care-l socotește cel mai potrivit transmiterii unor idei, unor impresii sau sentimente, e cel verbal : „Consider — și acesta e esențialul — inspirațiile verbale infinit mai bogate în ceea ce privește sensul vizual, infinit mai rezistente în fața ochilor decît imaginile vizuale propriu-zise“ [3]. Dar „papa suprarealismului“ se referea, în mod evident, exclusiv la „scriitura automată“ care luase locul, în concepția sa, oricărui alt mijloc de investigare. El condamna „execrabila rivalitate poetică“ și afirma că atitudinea estetică, „instinctivă la oamenii exersați în aprecierea valorii poetice, a avut drept consecință supărătoare obiceiul de a da subiectului receptor înțelesul imediat al fiecărei părți a mesajului receptat“ [4]. Oricum, nici numeroasele manifeste suprarealiste, nici articolele polemice nu fac să se înțeleagă prea limpede ce anume spera Breton să descopere în adîncurile subconștientului. Era idealul lor o „dezordine liberatoare“, așa cum o numise Rimbaud, sau ei sperau că imaginile scoase la suprafață de hazard duc la arhetipurile pe care le căuta și Yeats în fenomenele de transă (dar care, în cazul poetului irlandez, coincideau cu imaginile aflate în cărți) ? Răspunsul nu e foarte clar.

1 André Breton, *Devant le rideau*, Prefață la *Le Surréalisme en 1947* (catalogul expoziției internaționale a suprarealismului, 1947).
2 Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p. 37.
3 *Point de jour*, p. 246.
4 Breton, *Entretiens*, Paris, 1953, p. 82.

Dintre semnatarii manifestelor suprarealiste, Paul Eluard pare a fi fost mai puțin înrîurit de aceste idei. Chiar atunci cînd scria în tradiția cea mai autentică a suprarealismului, el făcea distincția dintre vise și texte automate, pe de o parte, și poezie, „consecință a unui scop bine definit", pe de altă parte. Și, cu siguranță, mai ales în volumul *La Rose Publique* din 1934, se poate desluși un asemenea „scop bine definit" în poemele de dragoste care au o mare simplitate și sinceritate a expresiei :

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides
Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui
Mes jeux à la fatigue
Un départ à mes chimères...
Une femme abandonnée à la femme toujours nouvelle
En veine de beauté
La seule femme réelle
Ici ailleurs
Donnant des rêves aux absents
Sa main tendue vers moi
Se reflète dans la mienne
Je dis bonjour en souriant
On ne pense pas à l'ignorance
Et l'ignorance règne
Oui j'ai tout espéré
Et j'ai désespéré de tout
De la vie de l'amour de l'oubli du sommeil
Des forces des faiblesses
On ne me connaît plus
Mon nom mon ombre sont des loups[1]

[1] „Ce mai rămîne din tot ce-am spus despre mine ? / Am păstrat comori false în sipete vechi. / O barcă inutilă îmi leagă copilăria și plictisul, / Jocurile și oboseala, / O plecare și himerele... / O femeie părăsită de femeia veșnic nouă / În sensul frumuseții, / Singura femeie reală. / Aici, în altă parte, / Dăruind visuri celor absenți. / Mîna ei întinsă spre mine / Se reflectă în mîna mea, / Spun „bună-ziua", surîzînd. / Nu ne gîndim la ignoranță / Și ignoranța domnește, / Da, am deznădăjduit pentru toate, / Pentru viață, pentru dragoste, pentru uitare, pentru somn, / Pentru puteri, pentru slăbiciuni ; / Nu mă mai recunosc, / Numele meu, umbra mea sînt lupi."

Poemul prezintă mult mai puține dificultăți decît ar lăsa să se bănuiască aparenta așezare arbitrară a cuvintelor și lipsa punctuației. E drept că imaginile par a fi fost aduse de o stare de vis ; ele nu au nimic din acea structură materială pe care, la T. S. Eliot, la Maiakovski sau la Arghezi (pentru a lua trei exemple foarte diferite între ele) o dau comentariile intelectuale bazate pe o observație atentă a lucrurilor. Și, totuși, poemul lui Eluard are o structură imagistică pe care nu i-ar fi putut-o da decît rațiunea. Numai gestul final de suspiciune pare a se îndepărta, deopotrivă, de atitudinea lirică din întregul poem și de acea „tandrețe plină de optimism" a operelor sale de mai tîrziu. Aceste ultime versuri îl amintesc pe Breton însuși, ale cărui poeme „au o certă forță de coșmar" [1], un coșmar care rezultă din lipsa programatică a legăturii logice. Și, deși Breton proclamase „mesajul verbal" superior celui vizual, imaginile poemelor sale evocă, în chip evident, pe cele ale pictorilor care aderaseră la suprarealism (și, mai ales, ale lui Ernst și Dali) : același obiect, repetat arbitrar, privit din unghiuri diferite, în „stări de agregare" diverse, apare la fel în poemele sale ca și în picturile suprarealiste. Aveau, deci, dreptate cei care suspectau versurile lui Breton a nu fi fost întru totul străine de o anume grijă a alegerii imaginilor :

Ma femme aux tempes d'ardoise et toit de serre
Et de buées aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaines à têtes de dauphin sous la glace
Ma femme [2]... etc.

Tendința este aceea de a sugera un sentiment al universalității. Criticii au numărat douăzeci și nouă de comparații menite să stabilească existența reală a doamnei Breton ; ultimele versuri au fost considerate „o dovadă a laturii intelectuale" a creației lui Breton : „finalul — s-a spus — demon-

---

[1] André Gavillet, *Breton*, Paris, 1965, p. 131.

[2] „Soția mea cu temple de ardezie și cu acoperiș de seră, / Și cu aburi în geamuri, / Soția mea cu umeri de șampanie. / Și cu fîntîni cu capete de delfin sub sticlă, / Soția mea..."

strează teama că un catalog al atributelor poate fi fără sfîrşit"[1], şi, de aceea, poetul lansează ultimele comparaţii în teritoriul universalităţii, simbolizată de cele patru elemente ale antichităţii („ochi la nivelul apei la nivelul aerului al focului şi al pămîntului").

Acelaşi comentator considera că doctrina „suprarealismului nu a avut decît efecte negative asupra poeţilor". Şi aceasta pentru că inspiraţia poetică era stînjenită de dogmele teoretice care, repetînd atît de stăruitor ideea necesităţii libertăţii, ajungeau s-o anihileze. Reveria devenea, astfel, un domeniu *obligatoriu* al poeziei, aşa cum fusese cîndva raţiunea, impusă — la fel de dogmatic — de clasicişti. Nu ştim, însă, dacă e întru totul adevărată afirmaţia că autoritatea pe care o avea suprarealismul în Franţa a făcut ca adevăratele cîştiguri ale noii tehnici (or, suprarealismul era departe de a propune numai o *tehnică* poetică) să fie obţinute de poeţii care au creat în alte ţări, departe de înrîurirea teoriilor lui Breton. În primul rînd, se cuvine a se observa că, oriunde au apărut, poezia şi pictura suprarealistă se întemeiau pe teoria lui Breton şi a prietenilor săi, uneori afirmată chiar cu mai multă violenţă decît în paginile revistelor pariziene. Apoi, Jules Supervielle, care e evocat în acest context, deşi se născuse în Uruguay, de unde poemele lui aduceau, e adevărat, sunete asemănătoare celor din versurile spaniolului Vicente Aleixandre (şi acesta semnatar al manifestelor publicate de suprarealiştii francezi), sau ale argentinianului Ricardo Molinari, şi-a scris poemele în franţuzeşte, la Paris, unde şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă, în preajma, deci, a „Biroului de studii suprarealiste", fiind martor (şi uneori participant) la polemicile purtate de membrii curentului.

S-ar putea menţiona, mai curînd, printre poeţii influenţaţi de suprarealism, dar care nu au aderat la programul mişcării, numele americanului H a r t C r a n e, cel pe care o relativ recentă istorie a poeziei moderne anglo-saxone îl prezenta într-un capitol cu titlul semnificativ: *Alchimişti*

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 164.

ai cuvîntului [1]. Dar înrîuririi suprarealiste i se adaugă cea a lui Rimbaud din *Le bateau ivre*; rezultatul e, uneori, un poem (precum *Căsătoria lui Faust cu Helena*) în care sensurile sunt absconse și unele cuvinte par a fi folosite numai pentru efectul lor sonor :

Anchises' navel, dripping of the sea, —
The hands Erasmus dipped in gleaming tides,
Gathered the voltage of brown blood and vine ;
Delve upward for the new and scattered wine,
O brother — thief of time, that we recall. [2]

Crane respingea cu vehemență ceea ce numea „condamnarea la moarte" pe care o descoperea în versurile lui Eliot. El se deosebea, de fapt, de Eliot nu numai în privința sensului afirmativ al poemelor sale, pe care le voia „o confirmare a vremii sale" [3], ci și în aceea a integrării unei întregi tradiții literare naționale care-i cuprindea pe Edgar Allan Poe, Whitman, Melville și Emily Dickinson. Poezia lui (mai cu seamă capodopera creației sale, *The Bridge* — *Podul*) e pătrunsă de un adînc sentiment uman și proclamă, asemenea lui Rimbaud, că datoria poetului e „de a fura focul ca să-l aducă oamenilor". De aceea, disprețul pe care-l întîmpina poezia din partea unei lumi întru totul indiferente (dacă nu chiar ostile), a unei lumi preocupate doar de latura pragmatică a vieții, l-a adus pe pragul unei deznădejdi vecine cu nebunia. Hart Crane era un temperament hipersensibil, ceea ce psihologii numesc un „eidetic", un om cu o fantezie nestăvilită, tradusă în imagini de o surprinzătoare plasticitate. În același timp, această capacitate de a contura imagini vizuale precise a apropiat poezia lui Crane de tehnica cinematografului : episoade întregi din *Podul* (îndeosebi acelea care înfățișează „teroarea ce învăluie lumea" în clipa „dezlănțuirii

---

[1] Vezi Babette Deutsch, *Poetry in Our Time*, Garden City, 1963, pp. 349—369.

[2] „Buricul lui Anchise, picurînd din mare, / Erasmus își muia mîinile în mareele scînteietoare, / Strîngeau voltajul sîngelui brun și al viței, / Caută spre suprafață vinul cel rău și risipit, / O, frate-hoț de timp, aceasta ne amintim."

[3] Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 349.

puterii mașinilor") au ceva de secvențe ale unui film. Mai mult decît atîta, poezia lui evoca tehnica schimbărilor caleidoscopice și a montajului cinematografic (aceasta mai ales într-un poem intitulat, semnificativ, *Chaplinesque*, omagiu omeniei din filmele lui Charlot și mai cu seamă din recentul — pe vremea aceea — *Puști*) :

The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering things... [1]

Hart Crane a murit foarte tînăr, la 33 de ani, pierdut într-o noapte în Marea Caraibilor, în împrejurări parcă prevestite de versurile lui :

Take this Sea, whose diapason knells
On scrolls of silver snowy sentences,
The sceptred terror of whose sessions rends
As her demeanors motion well or ill,
All but the pieties of lovers' hands.

. . . .

Bind us in time, O Seasons clear, and awe
O minstrel galleons of Carib fire,
Bequeath us to no earthly shore until
Is answered in the vortex of our grave
The seal's wide spindrift gaze toward paradise. [2]

Încă și mai puțin specific suprarealistă e poezia scrisă de englezoaica Edith Sitwell; versurile ei au fost, mai ales în primii ani de creație, îndatorate poemelor compuse în secolul trecut de Emily Brontë și de Emily Dickinson. De asemenea, aceste versuri vădeau o apropiere de tehnica sim-

---

[1] „Noțiunea unor infinit de blînde, / Lucruri infinit suferind."

[2] „Ia această Mare, al cărei diapazon îngenunchează / Pe suluri de propozițiuni argintii, ca de zăpadă, / A căror adunări întronează teroarea, / În timp ce purtările ei mișcă toate în direcție bună sau rea, / Toate, afară de credința mîinilor îndrăgostiților... // Legați-ne în timp, o anotimpuri clare și teamă. / O, menestrel, galeoane ale focului Caraibilor, / Lasă-ne moștenire țărmului nepămîntean, pînă cînd / I se răspunde în vîrtejul mormîntului nostru. / Larga vulvroană a sigiliului privește spre paradis."

bolistă a muzicalităţii vocalice şi a efectelor coloristice. Ceva mai tîrziu, aceste corespondenţe s-au concentrat în imagini cosmice, adevărate apocalipsuri în care sugestii vizuale, auditive, miresme concură la definirea unui univers plin de ameninţări, dar asupra căruia pluteşte speranţa izbînzii inimii :

Said the Skeleton lying upon the sands of Time —
„The great gold planet that is the mourning heat of the Sun
Is greater than all gold, more powerful
Than the tawny body of a lion that fire consumes
Like all that grows or leaps..." so is the heart
More powerful than all dust. [1]

Poezia aceasta e, fără îndoială, prea expozitivă, întrucîtva retorică, viziunea fiind construită mai mult din cuvinte decît din sensuri filosofice ; vorbind despre slabul ecou pe care, în ultimii ani, l-a avut poezia scrisă de Edith Sitwell, J. M. Cohen credea că „aceasta nu se datoreşte atît Suprarealismului însuşi... cît dreptului pe care-l căpătaseră poeţii, în general, de la suprarealişti, de a substitui imaginilor fizice şocante... o imagistică mai riguroasă... Ori de cîte ori procesul emoţional e întrerupt, fie la poet, fie la cititorul său, poezia eşuează în mod dezastruos" [2].

Din acest punct de vedere, lirica lui Dylan Thomas e mult mai concentrată, cu asociaţii de imagini stînd sub imperiul visului, în care amintirile copilăriei constituie puncte concrete de referinţă emoţională. Dar Thomas nu încearcă nici un moment să realizeze o distilare intelectuală a metaforei în sensul recomandat de Breton. El raportează în permanenţă impresiile culese din lumea înconjurătoare la propriile amintiri, sublimîndu-le pe acestea într-o puzderie de imagini întunecate şi grave, cîteodată de o violenţă tulburătoare. Poemele de debut erau cele ale unui artist claustrat în propria

[1] „Spuse Scheletul ce zăcea pe nisipurile Timpului : / «Planeta cea mare de aur care e dogoarea cernită a soarelui / E mai mare decît tot aurul, mai puternică, / Decît trupul roib al unui leu mistuit de foc / Asemenea tuturor lucrurilor care cresc şi sar...» Tot aşa e inima / mai puternică decît tot praful."

[2] *Op. cit.*, p. 167.

realitate lăuntrică şi confruntat de un univers exterior pe care nu-l înţelege şi care îl derutează. Judecata lui Dylan Thomas e simplă : dacă pămîntul e real, aceasta se întîmplă numai pentru că poetul însuşi e o parte integrantă a acestui pămînt ; dacă apa vorbeşte, aceasta e doar pentru că e asemenea sîngelui care curge prin vinele trupului omenesc, avînd propriul său glas. Noaptea şi dimineaţa sînt evenimente lăuntrice, descrise din perspectiva senzaţiilor produse de ele :

Night in the sockets rounds,
Like some pitch moon, the limit of the globes ;
Day lights the bone ;
Where no cold is, the skinning gales unpin
The winter's robe ;
The film of spring is hanging of the lids.
Light breaks on secret lots,
On tips of thought where thoughts smell in the rain ;
When logics die,
The secret of the soil grows through the eye,
And blood jumps in the sun ;
Above the waste allotments the dawn halts.[1]

Imaginile păstrează ceva din arbitrariul şi din cripticul metaforei suprarealiste ; ele dau, totuşi, putinţa să se desluşească înţelesul unor relaţii între evenimentele interioare, sosirea vîrstei nubile, şi primăvara care izbucneşte în lumea din afară. Poemul se sprijină şi pe dublul înţeles al cuvintelor (folosit aici cu mai multă gravitate decît în calamburul dadaist) : *tips of thought* înseamnă şi *extremele* şi *locul unde se azvîrle gîndirea*. Încheierea poemului nu conduce la o concluzie precisă : peste partea de lume care-i este hărăzită, gîndirea „izbucneşte", devine un lucru material, al cărui miros se răspîndeşte sub ploaia de primăvară. În vreme ce zorii se

[1] „Noaptea în găvane rotunjeşte, / Asemenea unei luni de smoală, limita globurilor ; / Ziua luminează osul ; / Unde nu există frig, rafalele jupuitoare de vînt desfac / Rochia iernii ; / Membrana primăverii atîrnă de pleoape. / Lumina izbucneşte pe terenuri necunoscute, / Pe vîrfuri de gînd unde gîndurile miros în ploaie ; / Cînd logica moare, / Secretul pămîntului creşte prin ochi. / Şi sîngele sare în soare ; / Deasupra porţilor irosite, zorile se opresc."

opresc în loc, fără a se şti dacă aparţin lumii lăuntrice sau celei exterioare ; totul rămîne nemişcat pe acest prag incert dintre noapte şi lumină, dintre ceea ce e înăuntru şi ceea ce se află în afară.

În anii războiului, Dylan Thomas a scris mai multe poeme al căror simţămînt de însingurare era, în parte, înlocuit de conştiinţa unei drame trăite de întreaga umanitate. Versurile erau, încă, umbrite în mod deliberat de un anume tip de obscuritate a imaginilor ; de data aceasta, însă, relaţiile nesigure dintre *eul* poetului şi lumea din jur se rezolvau într-un chip pozitiv, Thomas descoperind tragedia celorlalţi proiectată în sine însuşi şi avînd impresia că suferinţele copiilor din oraşele bombardate sînt ale propriei copilării (pe care o evocase, şi pînă atunci, atît de stăruitor). Poeme ca *Refuzul de a purta doliu la moartea unui copil ars de viu în Londra* sau *Cîntec de leagăn* sînt elocvente în această privinţă :

Deep with the first death lies London's daughter,
Robed in the long friends,
The grains beyond age, the dark veins of her mother,
Secret by the unmourning water
Of the riding Thames.
After the first death, there is no other.[1]

De fapt, poemele dedicate copilăriei, propriei suferinţe din primii ani ai vieţii, conturează mult mai elocvent puterea lirică a lui Dylan Thomas decît acelea care urmăreau să dezbată teme filosofice ; aici, imagistica elaborată îndelung (aparent rezultînd doar din juxtapunerea arbitrară a substantivelor şi a atributelor) se concentrează în construcţii mai clare, în care sinceritatea sentimentului dă preţ întregului sistem de metafore, atît de apropiat de eliptica imagistică a suprarealismului :

[1] „Cufundată adînc în moartea cea dintîi, zace fiica Londrei, / Îmbrăcată în prieteni vechi, / Grăunţe de dincolo de vîrstă, venele negre ale mamei, / Secret al necernitei ape / A Tamisei care aleargă. / După cea dintîi moarte, nu mai există o alta." (*Refuzul de a purta doliu la moartea unui copil ars de viu în Londra.*)

And I saw in the turning so clearly a child's
Forgotten mornings when he walked with his mother
Through the parables
Of sun light
And the legends of the green chapels
And the twice told fields of infancy
That his tears burned my cheeks and his heart moved in mine.
These were the woods the river and sea
Where a boy
In the listening
Summertime of the dead whispered the truth of his joy
To the trees and the stones and the fish in the tide.
And the mystery
Sang alive
Still in the water and the singingbirds.[1]

Viziunile lui Thomas vin, mai curînd, din tradiţia lui Blake, stilul său nu este străin de influenţa celui al lui Joyce (s-a vorbit despre „epifanii muzicale" în legătură cu lirica lui[2]) : suprarealismul nu este, poate, o sursă directă a acestei poezii. Dar există, oricum, numeroase punţi de legătură între versurile lui care urmăreau să exprime zonele cele mai adînci ale conştiinţei (şi ale sub-conştiinţei) şi cele compuse de contemporanii săi mai vîrstnici, suprarealiştii francezi. Şi, dacă efortul poetului englez nu s-a concentrat în primul rînd în direcţia unei elaborări *intelectuale* a versurilor sale, nu e mai puţin adevărat că Dylan Thomas e unul dintre cei despre care spunea cîndva Aragon : „au regăsit în adîncul suferinţei lor, suferinţa celorlalţi".

Dacă întîlnirea poeziei anglo-saxone cu ideile suprarealismului s-a produs prin intermediul unor creaţii aparţinînd

[1] „Şi am văzut, atît de clar, la cotitură, / Dimineţile uitate ale unui copil cînd el păşea împreună cu maică-sa, / Printre parabolele / Luminii de soare / Şi legendele verzilor capele / Şi cîmpurile povestite de două ori ale copilăriei, / Că lacrimile lui mi-au ars obrajii şi inima lui s-a mişcat în inima mea. / Acestea erau pădurile, rîul şi marea / Unde un băiat, / Ascultînd / Vara celor morţi îşi şoptea adevărul bucuriei sale / Copacilor şi pietrelor şi peştilor din valuri. / Şi misterul / Cînta viu, / Liniştit în apă şi în păsări cîntătoare."

[2] Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 383.

veacurilor precedente, viziunilor lui Blake, Poe, Emily Dickinson (la care, poate, ar trebui adăugate *Beowulf*, epopee a Evului mediu timpuriu și, la celălalt capăt al acestei istorii, Emerson și transcendentaliștii), poeții spanioli porneau de la lumea fantastică a *Viselor* lui Quevedo și de la *Capriciile* lui Goya. Dar „poeții spanioli influențați de suprarealism — Lorca, Aleixandre, Miguel Hernández, Alberti, Cernuda — și-au îmblînzit fiara subconștientului, dînd libertate deplină imaginației, urmărind — însă — în același timp, să exprime, mai ordonat, un înțeles imediat. În ultimă instanță, poeții spanioli au folosit imagistica suprarealistă cu mai mult succes decît prietenii lor francezi“ [1]. O afirmație prea hotărîtă care nu poate fi însușită fără rezerve ; dar ceea ce se poate reține e că, într-adevăr, spaniolii au dat un sens mai precis revoltei lor, au integrat mai direct poezia în contextul social, tragic, al istoriei contemporane a țării lor. Poate că, dintre toți cei menționați de autorul citatei antologii, lucrurile sînt mai puțin clare în cazul lui Vicente Aleixandre, sevillan care și-a petrecut cei mai mulți ani ai vieții la Madrid.

Evoluția sa a fost consecventă, de la primul volum, *Ámbito* (*Ținut*), publicat în 1928, pînă la *Retratos con nombre* (*Portrete cu nume*) din 1965 ; întreaga lui poezie a fost numită „o istorie a inimii“, titlu pe care, simbolic, îl poartă cel mai reprezentativ volum al său, *Historia del Corazón*, apărut în 1954. „Tema celor mai multe cărți ale mele, scria el cîndva, a fost — dacă expresia nu pare prea prezumțioasă — *Creația*, natura înțeleasă ca un întreg, sau (pentru a exprima mai exact lucrurile) ca o unitate ; și omul a rămas contopit cu ea, un element în acest cosmos de care nu e deosebit în mod radical.“ [2] Mai tîrziu, *Istoria inimii* a răsturnat relația și acum omul a devenit protagonistul, iar natura numai fundalul pe care se proiectează existența lui.

Experiența suprarealistă fusese asimilată din 1934, în volumul *La Destrucción o el Amor* (*Nimicirea sau dragostea*) ; ea se alăturase influenței preluate din vechea cultură spaniolă

[1] Willis Barnstone ș.a., *Modern European Poetry*, New York, 1966, p. 467.

[2] Cf. Th. Lee, *Surrealism*, New York, 1973, p. 39.

și mijlocise și cunoașterea teoriei lui Freud. Ca și Dylan Thomas, Aleixandre a început prin a dezvolta tema unității fizice a omului cu natura ; ca și Thomas, el privea nașterea și moartea ca pe două expresii ale aceleiași realități, numind moartea, într-unul din poemele lui, *Nacimiento último* — nașterea din urmă. Într-o elegie la moartea unei fete, el îi întîlnește prezența mai vie în amintire decît fusese propria ei existență, odinioară (ideea trecuse și prin poezia lui Rilke) :

Tu generoso cuerpo, agua rugiente,
agua que cae como cascada joven
agua que es tan sencillo beber de madrugada,
cuando en las manos vivas se sienten todas las estrellas. [1]

Poezia lui e cuprinsă de un fel de spirit panteist, nu numai în înțelesul larg, filosofic, al cuvîntului, dar și într-unul de esență imediată. Spiritul divin se cheamă, la Aleixandre, dragoste. Dar adevărata dragoste, adîncă și eternă, nu poate fi atinsă decît prin anularea, prin nimicirea propriei ființe și prin renașterea în sîngele celui iubit, concepție în care se deslușește vechea mitologie hispanică.

Poetul se identifică, pe rînd, cu tot ceea ce reprezintă izbucnire violentă, trăire ferventă în planul fizic :

Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento
Soy el león torturado por su propria melena,
la gacela que teme al rio indiferente,
el avasallador tigre que despuebla la selva,
el diminuto escarabajo que también brilla en el día. [2]

Mai tîrziu, această sensualitate tizianescă, fierbinte, carnală, va căpăta proporții care vor permite asemănarea poeziei sale cu proza lui D. H. Lawrence. Se înțelege de la sine că

[1] „Trupul tău nobil, apă care mugește, / apă care cade asemenea unei tinere cascade, / apă care e atît de simplu s-o bei în zori, / cînd toate stelele pot fi simțite în mîinile vii."

[2] „Sînt calul care-și aprinde coama împotriva vîntului gol, / sînt leul torturat de propria-i coamă, / gazela care se teme de rîul impasibil, / tigrul înrobitor care nimicește pădurea, / micuța gînganie care strălucește în lumina zilei."

tocmai în aceste poeme (compuse în jurul lui 1950) influența teoriei freudiste va fi mai puternică, adîncurile trăirilor instinctuale răscolite mai stăruitor.

Sînt, însă, pagini întunecate, pagini în care simbolurile visului de odinioară pălesc și numai copilăria răsare „ca un fulger între două bezne". Aleixandre va înțelege din ce în ce mai exact rostul poetului, părăsind concepțiile potrivit cărora omul e numai „un element oarecare al Naturii, unit cu Natura" ; el va proclama încrederea în destinul umanității, încheind astfel un poem cu titlul foarte semnificativ, *Poetul cîntă pentru toți :*

Y el sol se abre sobre las frentes
Y en la cumbre, con su grandeza, están todas ya cantando.
Y es tu voz la que las expresa. Tu voz colectiva y alzada.
Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre. [1]

O experiență dramatică se adăugase aceleia din poemele de tinerețe. *La Destrucción o el Amor* a fost publicat cu un an înainte de izbucnirea războiului civil ; și, dacă versurile lui au un sunet dezolant, aceasta se datorește, în primul rînd, peisajului spaniol deasupra căruia plutea amenințarea agresiunii. Spania se întorcea spre „un trecut de întuneric și de sînge". De aceea, este explicabil ca poetul să caute singura lumină „dintre cele două bezne", în amintirile copilăriei, în care se va refugia pentru o vreme îndelungată. El își publica cel de-al doilea volum în anii represiunii franchiste, ani în care asasinatul politic fusese transformat într-un principiu fundamental. Această lungă perioadă de mizerie și de teroare și-a pus, în mod firesc, amprenta pe versurile lui Aleixandre ; poetul nu a avut niciodată, însă, puterea de a-și transforma opera într-un protest politic. Biografia sa nu cuprinde (ca aceea a lui Lorca, Hernández, Alberti, poeți a căror operă

[1] „Și soarele se deschide deasupra frunților, / Și pe culme, în măreția lui, toți cîntă, / Și vocea ta e aceea care le exprimă. Vocea ta colectivă și înaltă. / Și un cer de putere, completamente existent, / Întoarce acum maiestuos întregul ecou al omului."

va fi discutată ceva mai tîrziu) evenimente ce ar putea demonstra adeziunea pasionată la cauza Republicii spaniole. Şi, totuşi, poezia lui afirmă ideile unui umanism adînc, mărturie a unei conştiinţe care s-a aplecat asupra destinului contemporanilor săi ; chiar dacă poetul nu a tras întotdeauna concluziile cele mai cuprinzătoare din această observaţie a existenţei concrete a oamenilor, nu se poate contesta că Vicente Aleixandre nu a desluşit în poezie ceea ce un comentator de talia lui Daniel-Rops descoperea în literatura de după război : „...inacceptarea fericirii, a calmului, a păcii“ [1].

Oricît de stăruitor reveneau conducătorii şcolii suprarealiste asupra „caracterului internaţional“ al mişcării, literatura şi arta create sub semnul ideilor lui Breton şi ale prietenilor săi mărturisesc, nu o dată, o inspiraţie din izvoare mai vechi ale tradiţiilor naţionale. Măsura în care folclorul iberic a fecundat, de pildă, versul lui Garcia Lorca va constitui subiectul unei discuţii dintr-un alt capitol. Mi se par, însă, pline de interes constatările pe care le făcea unul dintre autorii unei foarte apreciate antologii de poezie modernă, în cazul literaturii greceşti din secolul al XX-lea, de exemplu : „Miturile grecilor şi literatura inseparabil legată de ele sînt prezente în poezia de astăzi a Greciei, căpătînd expresia unei sensibilităţi cu totul moderne“ [2]. În Grecia, suprarealismul nu a avut, cum se ştie, dezvoltarea pe care a cunoscut-o în cultura altor ţări, însă în opera multor scriitori de seamă ai literaturii eline contemporane se pot descoperi exemple de însuşire a elementelor experienţei suprarealiste, mai cu seamă în privinţa adoptării unui sistem de metafore cu surprinzătoare relaţii între termeni. Uneori, arbitrarul imaginilor mărturiseşte abordarea directă a viziunii suprarealiste ; şi dacă, la unii dintre marii poeţi greci, precum Yannis Ritsos sau Giorgios Seferis, suprarealismul a însemnat o sugestie de tehnică imagistică, la alţii el s-a manifestat ca o deplină însuşire a sensurilor lăuntrice ale viziunii onirice :

---

[1] Daniel-Rops, *Les Années tournantes*, Paris, f.d., p. 47.
[2] Kimon Friar, în Willis Barnstone, *op. cit.*, p. 188.

VIAŢA
Noaptea
într-o farmacie
un cal
îngenuncheat
mănîncă
scîndurile duşumelei
o fată
cu o arsură
ciudată
verde
primeşte primul ajutor
în vreme ce
strigoiul
deznădăjduit
plînge
într-un colţ...[1]

În literatura română, suprarealismul nu s-a afirmat fără dificultate. Revistele de avangardă nu l-au acceptat fără rezerve (şi uneori, chiar, fără adversităţi) ; *Integral* îl declară „tardiv" (deşi, ceea ce reflectă încă o dată caracterul *deschis* al avangardei româneşti, publica proze suprarealiste ale lui Ion Călugăru, intitulate simptomatic de autor „psihisme automate", iar un alt colaborator încerca să demonstreze „afinităţile suprarealismului pentru arta mută", cinematograful). Mai limpede e orientarea spre suprarealism a revistei *unu*, mai ales din preajma lui 1930. Cei mai prestigioşi colaboratori ai publicaţiei (de pildă Geo Bogza) elogiază tema împăcării dintre acţiune şi vis[2], „exasperarea creatoare"[3] care, în termeni suprarealişti, respinge literatura. Se îndreaptă atenţia scriitorilor spre „poemul reportaj", proslăvindu-se „cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, — adevăratul poet... REPORTERUL"[4]. Realitatea co-

---

[1] Miltos Sahtouris.
[2] Articolul *Reabilitarea visului*, al lui Geo Bogza, în nr. 34/ martie 1931.
[3] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în *unu*, nr. 33/februarie 1931.
[4] *Idem*, nr. 35/mai 1931.

tidiană era, astfel, considerată ca o sursă a creaţiei, recomandată cel puţin la fel de stăruitor ca şi aceea a miraculosului oniric. Generaţia suprarealistă de după război a fost mai supusă doctrinei bretoniene, mai ales în textele teoretice, relativ numeroase în acei ani. Unii dintre poeţii acestei generaţii (de pildă, Gherasim Luca) se întorc spre un ocultism la care literatura suprarealismului din occidentul Europei renunţase de mult. Era şi normal ca răsunetul unor asemenea poeme, în care temele suprarealiste păreau prăfuite, să fi fost foarte restrîns. Unele poeme, însă, precum cele ale lui Gellu Naum sau Virgil Teodorescu, reprezintă nu numai date importante în biografia literară a acestor poeţi, ci — mai mult decît atîta — încercări de a se deschide spre unele orizonturi noi ale poeziei, exemple ale unei disponibilităţi lirice care voia să pregătească apariţia, şi înţelegerea unor noi forme artistice.

În poezia unui M. Blecher, de exemplu, metaforele — aparent arbitrare — nu anihilează sensurile ; oniricul creează relaţii stranii, dar inteligibile, în ultima analiză, între obiecte :

De-ar fi să-mi lase ziua o piatră într-o cutie
Şi-un fluture de aur pe geam ca un vitraliu
De-ar fi să-mi lase noaptea o mînă de cristale
Din ţurţurii de febră, — din visuri o păpuşă
De-ar fi să am obiecte ce-n inimă au viaţă
Şi gînduri în mătase şi amintiri în sticlă
Din vizitele tale aş vrea brăţări de sînge
Colierul unui zîmbet şi-inelul unei clipe.

Mai concentrată, poezia lui Gellu Naum sugerează un ideal al revoluţiei, care nu rămîne la nivelul simplu al frondei nonconformiste, ci propune o viziune mai precisă, de vreme ce poetul şi prietenii săi poartă „bonete frigiene". Uneori (ca în *Alfabet acvatic*), imaginile fantastice se succed în scopul creării unei atmosfere înceţoşate, în care fiecare metaforă în parte îşi pierde sensul, contopindu-se cu toate celelalte, într-o imagistică hieratică :

Aşteptarea cu mîinile în vis
plămînii deasupra mărilor

o pasăre care aduce un cuțit
Te scot goală din oglinda în flăcări.

Personalitatea considerată azi, de unii, a fi fost cea proeminentă din întregul suprarealism românesc[1] nu s-a gîndit niciodată a face literatură. U r m u z scria adevărate „dicteuri automate" într-o perioadă în care procedeul nu era încă teoretizat de vreun manifest și cînd, de fapt, suprarealismul însuși nu se constituise în școală literară (poetul a murit în 1923). Producțiile lui, s-a spus, au fost scrise cu dorința de a-și amuza rudele ; dar e limpede că, precum în cazul lui Lewis Carroll, era nevoie de un anume tip de imaginație pentru crearea absurdului. Mai ales în proza urmuziană, efectele relațiilor arbitrare (din care nu lipsește calamburul) conduc la realizarea unui grotesc care a îngăduit apropieri îndreptățite de arta lui Jarry.

Mai mult, însă, decît la suprarealiști, automatismele verbale, aparent întîmplătoare, sînt rodul unor eforturi cerebrale (s-a vorbit și despre asemănări cu „halucinațiile lucide" ale lui Kafka) al căror scop e demonstrarea a ceea ce, mai tîrziu, s-a numit „alienarea prin limbaj". Cuvîntul nu mai funcționează ca un element capabil să transmită un mesaj ideatic coerent ; el se opune oricărei comunicări, dar, cred, nu se referă la tragismul însingurării omului într-o anume lume modernă, ci speculează, cu precădere, polisemantismul bufon. Personajele prozelor lui Urmuz (adevărate „anti-romane", cum au fost pe drept numite, prin comparație cu o formulă mult mai recentă) se comportă ca niște obiecte straniu însuflețite, nefăcînd, astfel, în sens invers, procesul de confundare dintre ființe și lucruri din opera lui Lewis Carroll. Eugen Ionescu îl caracteriza astfel pe cel care, incontestabil, este unul dintre precursorii săi : „Oricum, Urmuz este un înaintaș al revoltei literare universale, unul dintre cei care au prorocit dislocarea formelor sociale, ale gîndirii și limbajului

[1] În ultimii ani, au fost redactate, mai ales în Statele Unite și în Canada, lucrări de literatură comparată care îl menționează pe Urmuz printre cei care au înrîurit viziunea lui Eugen Ionescu.

care se dezagregă astăzi, sub privirile noastre, absurde ca eroii autorului nostru“ [1].

Unica lui producţie poetică, falsa fabulă *Cronicari*, este o alăturare de fraze care plutesc într-un desăvîrşit nonsens, nu lipsit de umor :

Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari.
Şi-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport.
Rapaport cel drăgălaş
Făcea un carambolaj
Neştiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu !“
Striga el atunci mereu —
„Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi“.
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză
Şi exclamă : „Sarafoff,
Serveşte-te de cartof !“

MORALA

Pelicanul sau babiţa :

* * *

S-a observat, într-o analiză cunoscută a originilor suprarealismului [2], că violenţa negaţiei era echivalentă (mai ales la dadaişti, dar constatarea se referea, într-o largă măsură, şi la literatura suprarealistă), nu numai cu afirmarea unui spirit antisocial, ci şi cu o certă *dezumanizare*. „Dezumanizare ? Da, desigur ! De vreme ce libertatea se află în afara elementului uman, divinitatea trebuia să devină sinonimă cu *dezumani-*

---

[1] Din introducerea lui Eugen Ionescu la tălmăcirile din *Ismail şi Turnavitu* şi *După furtună*, publicate în „Les Lettres nouvelles“, ian.-febr. 1965.

[2] Anna Balakian, *op. cit.*

zarea, şi, mai mult, să fie identificată cu «antiumanul»"[1]. Omul e înlocuit printr-o imagine ridiculă, pictura îl reduce la un obiect mecanic, neînsufleţit (exemplul pe care îl dă Anna Balakian e cel al *Nudului coborînd o scară*, faimosul tablou al lui Marcel Duchamp care, însă, aparţine, în egală măsură, influenţei futuriste). Bineînţeles, această înţelegere a raporturilor omului cu lumea înconjurătoare nu poate fi limitată la literatura şi la arta celor două curente postbelice; Anna Balakian, însăşi, pomenea numele lui Lautréamont şi al lui Rimbaud ca pe acelea ale unor poeţi care „au încercat să submineze... armonia fericirii"[2] şi îl cita pe Nathanaël, eroul lui Gide din *Les nourritures terrestres* (publicat înaintea manifestului de la Zürich), care spunea: „Nimic nu este mai primejdios decît familia *ta*, camera *ta*, trecutul *tău*"[3].

A pune, însă, exclusiv pe seama unor tradiţii *literare* revolta dadaismului şi a suprarealismului, mi se pare a constitui o exagerare inacceptabilă. Din poezia lui Rimbaud, de pildă, valorificînd — fireşte — alte dimensiuni lăuntrice ale ei, descinde şi lirica lui Claudel, care, dincolo de trăsăturile ei mistice, constituie o laudă a valorilor umane. Curentele literare şi artistice ale secolului al XX-lea nu pot fi despărţite de o atmosferă socială specifică în contact cu care s-a declanşat revolta scriitorilor, a pictorilor, a esteticienilor. Aşa cum s-a subliniat adesea, această „insurecţie intelectuală" viza nu numai formele tradiţionale ale creaţiei literare şi artistice; indiferent de modalităţile adoptate, de rezultatele obţinute, ea se îndrepta mai cu seamă împotriva unui mod de viaţă impus de o burghezie conservatoare şi pragmatică, adversară a efortului spiritual.

Dar atitudinea antiburgheză a suprarealismului n-a avut consecinţe importante în plan social. Iar scriitorii de mai tîrziu n-au recunoscut în „revolta" grupului parizian decît o frondă îndreptată împotriva stilului literar tradiţional. Confruntată de evenimentele grave din deceniul al 4-lea, de atmosfera care

---

[1] Anna Balakian, *op. cit.*, p. 132.
[2] *Idem*, p. 133.
[3] Cf. *idem*, pp. 133—134.

prevestea războiul, de agresiunea fascistă, insurecţia suprarealistă n-a avut puterea să le opună un ideal umanist formulat cu fermitate. Era firesc ca, încă din anii 1932—33, curentul să se destrame treptat şi, în preajma izbucnirii războiului, să nu ofere decît „imaginea tristă a dezorientării, a suferinţei zadarnice şi — paradoxal — a unui fatalism paralizant“.[1]

După război, încercările de a-l reînvia s-au dovedit zadarnice. Li se opunea poezia unei generaţii care respingea „experienţa interioară“, pentru că experienţa istoriei fusese atît de zguduitoare şi cuprinsese un avertisment atît de dramatic împotriva detaşării de istorie. Unii dintre cei mai proeminenţi reprezentanţi ai mişcării, Eluard, Aragon, cehul Vitězlav Nezval, polonezul Julian Tuwim, se vor orienta, decis, spre orizonturi mai largi ale poeziei şi vor adera la un crez cu semnificaţii clar umaniste. Ecourile suprarealismului, mai fertile în pictură, se vor reverbera numai în domeniul formei poetice, unde cultul imaginii dăduse, în îndelungi şlefuiri artizanale, sugestii numeroase metaforei moderne.

[1] Alfred Sauvy, *Sociologie du Surréalisme*, în volumul antologic *Le Surréalisme* (îngrijit de Ferdinand Alquié) Paris, 1968, p. 498.

DEZAMĂGIRILE ȘI REVOLTA UNEI GENERAȚII

„Expresionismul — această artă care e un strigăt" [1], iată o definiție care, în formularea ei metaforică, surprinde una dintre caracteristicile fundamentale ale unei întregi orientări estetice. A defini expresionismul (așa cum încă se mai face) printr-o reacție împotriva artei impresioniste, înseamnă a limita în mod forțat atitudinea polemică a unui curent la o simplă dispută în cîmpul creației. „Se poate vorbi — ne întrebam cu un alt prilej — de un curent constituit, unic ?" Și, dacă da, care era atunci estetica acceptată de artiștii acestui curent ? Dacă ne declarăm de acord cu Waldemar George (și cu alți exegeți ai mișcării), după care „expresionismul este o constantă" manifestîndu-se „în arta preistorică, în artele arhaice, în arta antică tîrzie, în arta medievală și în secolul al XVII-lea" [2], avem — totuși, dreptul să ne întrebăm de ce unele grupări artistice sau chiar numeroși pictori independenți au exprimat cu atîta hotărîre principiile unei arte de o asemenea tensiune a sentimentului tocmai la răspîntia celor două veacuri. El, însă, s-a constituit, așa cum observa cu finețe Giulio Carlo Argan, „cînd intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor ; și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane" [3].

Herbert Read avea dreptate să releve „ambiguitatea termenului" („ceea ce se întîmplă — constata el — cu toate cu-

[1] Michel Ragon, în *Jardin des Arts*, nr. 123/febr., 1965, p. 3.
[2] Waldemar George, *La Peinture expressioniste*, Paris, 1960, p. 6
[3] G. C. Argan, *Studi e note*, Milano, 1955, p. 245.

vintele folosite pentru a defini fazele istorice ale artei" [1]) ; el se ralia punctului de vedere după care arta şi poezia, dramaturgia şi proza, filmul şi dansul create dintr-o perspectivă expresionistă sînt cele care oferă o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice, a unei necesităţi interioare. O tensiune generată de emoţie, de senzaţii extrem de puternice, de învolburări sufleteşti care devin de neîndurat şi care caută, exteriorizîndu-se, să-şi regăsească echilibrul.

Personal, înclin să dau dreptate celor care, asemenea criticului german Georg Schmidt, consideră că expresionismul este una dintre formele specifice în care „se revelau problemele şi întrebările ce frămîntau Europa la răspîntia veacurilor XIX şi XX" [2]. Aceasta a dus, poate, şi la redescoperirea universului de spaime, a lumii de teroare care fremătase în creaţia unor artişti de odinioară, proclamaţi acum înaintaşi, artişti solicitaţi să răspundă, în vremea lor, unor probleme asemănătoare acelora ce-i tulburau pe artiştii şi pe poeţii Germaniei wilhelmiene. Pentru că mai ales în Germania modele izolate ale trecutului au fost înţelese, preluate şi prezentate, mai tîrziu, ca opere *expresioniste.*

Fără să subscrie la un manifest artistic comun, debutînd la intervale mari de timp, artiştii şi poeţii expresionişti alcătuiesc nu atît un *curent* ci o *generaţie,* în sensul pe care Thibaudet îl atribuia cuvîntului. Aşa cum constata George Călinescu, „problemele lor (ale artiştilor, *n.n.*) se nasc cu ei, sînt determinate în chip fatal. O generaţie reprezintă o esenţă desfăşurîndu-se în forma vieţii" [3].

Victoria de la 1871 nu adusese Germaniei liniştea proslăvită de poeţii falselor elanuri eroice din şcoala lui Emanuel Geibel. Ea determinase, dimpotrivă, o creştere a puterii coaliţiei dintre burghezia industrială şi cea agrară, ai cărei reprezentanţi, ofiţerii armatei bismarckiene, deveniseră de o aroganţă greu de suportat. Cine citeşte, de pildă, *Supusul* lui Heinrich Mann sau sonetul *Profesorii* al lui Georg Heym îşi dă seama cît de despotic acţionau principiile militarismului

[1] Herbert Read, *The Meaning of Art*, Londra, 1964, p. 163.
[2] Georg Schmidt, *Klee*, Frankfurt a. Main, 1946, p. 3.
[3] G. Călinescu, *Problema generaţiei*, în *Scriitorii străini*, Bucureşti, 1967, p. 801.

în viaţa cotidiană a micului burghez german. La rîndul lor, schimbările introduse de îndestul de tîrzia revoluţie industrială, dramaticul exod al ţăranilor plecaţi la oraş dădeau naştere unor probleme complicate care, cu mai multe decenii în urmă, frămîntaseră şi conştiinţa intelectualilor francezi sau englezi.

Poeţii germani, chiar dacă, precum Arno Holz, lăudaseră cîndva izbînzile tehnicii, „aburii locomotivei şi sîrmele de telegraf“ [1], evoluau acum spre o lirică depresivă. Pesimismul literaturii de la sfîrşitul secolului, influenţată deopotrivă de Baudelaire, de Poe, de simboliştii francezi şi belgieni, de rafinamentul dezabuzat al lui Oscar Wilde, dar şi de mitologia wagneriană şi de nihilismul nietzschean, a creat un climat artistic cu totul specific. Disperarea sfîrşietoare, teroarea sufletească se accentuează tot mai mult într-o poezie care cultiva credinţa că întreaga civilizaţie maşinistă, adusă de burghezie, înseamnă o moarte lentă, implacabilă.

Mulţi dintre poeţii şi artiştii acestei generaţii împărtăşeau, desigur, ideile lui Georg Heym, cel care scria : „Nici în 1870 n-ar fi putut fi mai rău. E mereu la fel, atît de plictisitor, plictisitor, plictisitor... De mă întreb pentru ce am trăit pînă acum, nu pot răspunde“ [2]. Şi care înfăţişa această imagine a oraşului modern, bîntuit de spirite rele :

Einer steht auf. Deim weissen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor. Die Nacht,
Die sich wie Blei vom finstern Himmel senkt,
Drückt tief die Häuser in des Dunkels Schacht.

Der Städte Schultern knacken. Und es birst
Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt.
Breitbeinig sitzen sie auf seinem First
Und schrein wie Katzen auf zum Firmament,

In einer Stube voll von Finsternissen
Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn.

---

[1] Petre Stoica, studiul introductiv la antologia : *Poezia germană modernă*, Bucureşti, 1967, p. V.
[2] Cf. *idem*, p. XXII.

Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen
Um den herum die grossen Teufel stehn. [1]

În general, versurile poeţilor din acei ani vor cuprinde o lume bîntuită de spaime, viziuni de coşmar se vor învîrteji pretutindeni, străzile oraşelor se vor transforma în adevărate bolgii danteşti, colcăind de trupuri schilave ; raţiunea se va întuneca, gîndurile se vor închirci, arse de chinuri, devenind neputincioase, nu vor izbuti să mai desluşească adevăratul sens şi cauza imensei tragedii morale pe care o trăia Germania.

Oraşul este Infernul însuşi : artiştii îi menesc pieirea. Nietzsche, de pildă, voia să asiste la incendiul care-l va mistui. Civilizaţia însemna moarte, renaşterea nu putea fi dăruită decît de victoria universului emotiv al creatorilor de artă. Un univers copleşit de sentimentul marilor destrămări, de presentimentul prăbuşirii. Ceea ce, însă, nu va însemna întotdeauna recunoaştere a zădărniciei existenţei. Un sociolog, analizînd manifestările „individualismului artistic" modern, remarca : „Spiritul negării este un fruct al unei vieţi netrăite" [2]. Observaţie, fără îndoială, valabilă nu numai în cazul expresionismului. În măsura în care expansivitatea, dorinţa de viaţă erau retezate de o lume indiferentă la sentimente, atentă la ceea ce Georg Trakl numea „rîsul aurului", aspiraţia la fericire se prăbuşea într-o deznădejde adîncă ; întîlnind pretutindeni „tabu"-uri sociale, artistul acelei vremi voia să le sfărîme, negativismul acesta tragic fiind singura posibilitate de a atinge unele zone în care poeţii şi artiştii puteau întîlni împlinirea unor vise ale lor.

„Întoarcerea la sursă", apropierea de sensibilitatea popoarelor care trăiau departe de civilizaţia tehnică, exaltarea subiectivismului şi a spiritualismului se traduceau şi printr-o

---

[1] „Cineva stă în picioare. În faţa lunii albe el agaţă / O mască neagră. Noaptea, / care cade ca plumbul din cerul întunecat, / Scufundă casele în puţul de mină. // Umerii oraşului pocnesc. Şi izbucneşte / Un acoperiş zvîrlind foc roşu. / Ei stau cu picioarele depărtate pe creasta lui / Şi ţipă spre firmament, ca nişte pisici. // Într-o cameră plină de umbre întunecate, / Strigă o femeie în durerile facerii. / Trupul ei puternic se înalţă uriaş dintre perne, / Şi diavolul cel mare-i stă în preajmă."

[2] Erich Fromm, *Escape from Freedom*, New York, 1941, p. 208.

reacţie violentă împotriva raţionalismului. E o atitudine foarte asemănătoare aceleia pe care o avuseseră, cu un secol şi mai bine în urmă, preromantismul şi romantismul, exaltînd supremaţia sensibilităţii, a unei sensibilităţi obosite de excesul de luciditate luministă. Extazul romantic, capabil să cuprindă, într-o învolburată viziune, spaţiile cosmice şi universul lăuntric al artistului, poate fi regăsit într-o expresie nouă, într-o lume, încă şi mai tragică, la răscrucea veacurilor XIX şi XX. Dar nicăieri, poate, mai mult decît în Germania, apăsată de povara unui conservatorism filistin, această tragedie nu a căpătat accente mai acute.

Pictura şi literatura vor înfăţişa, aici, imaginea însăşi a binelui păstrată numai în visele arse de febre, rău prevestitoare. Visul nu este ceea ce va fi pentru suprarealişti, o sursă a „imaginilor iraţionalităţii concrete... a imaginilor care, în mod provizoriu, nu sînt nici explicabile, nici reductibile prin sistemul intuiţiei logice sau prin mecanismele raţionale" [1]. Expresioniştii nu vor găsi nici în lumea visului refugiul dintr-o realitate în care dragostea e prihănită, viaţa mînjită de păcat din prima ei clipă. Deznădejdea, singurătatea, mizeria morală, noaptea, toamna care despoaie crengile sînt temele cele mai obişnuite ale poeziei expresioniste, apropiind-o, astfel, semnificativ, de tradiţia romantică.

În afara intuiţionismului bergsonian, a influenţei exercitate de dramaturgia lui Ibsen şi a lui Strindberg, de pictura norvegianului Edvard Munch (ei înşişi un produs al decepţionismului scandinav), o importanţă cu totul particulară pentru evoluţia expresionismului a avut-o cartea filozofului Wilhelm Worringer, *Abstracţiune şi empathie* [2], apărută în 1907. Cuvîntul *empathie* are două înţelesuri : cel dintîi desemnează proiecţia imaginară a unei stări subiective — indiferent dacă ea înseamnă o stare afectivă sau de cunoaştere — asupra unui obiect, astfel încît acesta să pară îmbibat cu sentimentul creatorului [3]. Celălalt sens defineşte capaci-

---

1 Salvador Dali, *La Conquête de l'irrationnel*, Paris, 1935, p. 12.

2 Termenul *empathie* traduce aici germanul *Einfühlung*, asupra corespondentului căruia în alte limbi s-au purtat îndelungate discuţii.

3 Se poate observa asemănarea cu funcţia *epiphaniei*, aşa cum o preconiza Joyce.

tatea de a participa la sentimentele, la efortul de voinţă şi de cunoaştere ale altei persoane, uneori chiar la mişcările sale fizice, astfel încît individul înzestrat cu această capacitate „empathică" să adopte — fără voie — atitudini identice cu acelea ale modelului.

Expresionismul este una dintre primele mişcări culturale ale secolului nostru care dezvoltă — în pofida extremei varietăţi a expresiilor individuale (firească pentru un curent care acorda atîta importanţă trăirilor lirice ale fiecărui creator în parte) — arta şi literatura ca pe două modalităţi ce pot deopotrivă să cuprindă o realitate complexă. „Modernitatea curentului stă, mai ales, în conştiinţa crizei pe care o trăia civilizaţia burgheză" [1]. Unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai acestei direcţii a fost austriacul Georg Trakl, mort foarte timpuriu, la 27 de ani, în 1914. Şi, precum pictura expresionistă a contemporanilor săi asimila tradiţii ale artei germane încă din secolul al XVI-lea, poezia sa mărturisea frecventarea unor modele aparţinînd literaturii romantice, în primul rînd Lenau şi Hölderlin. (De cel dintîi îl apropia şi destinul tragic, şi hipersensibilitatea maladivă.)

Trakl a fost un cititor asiduu al filosofiei lui Nietzsche şi a lui Kierkegaard. Lumea, cu marile ei crize, cu războaiele pustiitoare, se regăsea numai în reflectarea ei tragică în conştiinţa poetului ; de aceea s-a putut spune despre el că „a fost un prizonier al propriei imaginaţii, al unei sensibilităţi maladive, a unei morbidităţi care i-a făcut accesul spre lumea din afară extrem de dificil" [2]. La 32 de ani, Aleksandr Blok scria versuri în care îşi accepta destinul, declarînd că nu va încerca niciodată să şi-l schimbe, că fericirea este o inutilitate, un vis imposibil a fi împlinit. Poate că şi Trakl nutrea aceleaşi gînduri ce proveneau dintr-un fatalism amar ; dar niciodată el nu ar fi recunoscut inutilitatea fericirii ; uneori, în zile de toamnă, zborul păsărilor îi apărea ca un marş al pelerinilor spre o lume, totuşi, paradisiacă, o lume care trebuia să existe undeva şi să-l aştepte.

---

[1] Bernard S. Myers, *The German Expressionists, a Generation in Revolt*, New York, f.d., p. 271.

[2] *Ibidem.*

S-a contestat uneori apartenenţa lui Trakl la poezia expresionistă, sub cuvînt că — în vreme ce aceasta cultiva izbucnirile violente ale senzaţiilor — versul poetului austriac — s-a spus — era mai curînd expresia unor întunecate melancolii. Se neglijează, însă, într-o asemenea încercare de separare a lui Trakl de curentul cu care poezia lui a fost contemporană, înfăţişarea complexă a creaţiei expresioniste care îngăduie, de pildă, încadrarea în limitele aceleiaşi mişcări şi a creaţiei vehement polemice a unor pictori cu personalitate atît de diferită precum aceea a muraliştilor mexicani, şi a liricului Müller sau al lui Rohlfs, şi a tragicului Kubin... Poate că Trakl se apropie, într-o măsură, de morbiditatea sfîşietoare a acestui din urmă pictor, cu o biografie atît de dramatică. O paralelă încă şi mai precisă se poate trasa între peisajele autumnale ale lui Trakl şi tendinţa de spiritualizare a naturii, de a desluşi în manifestările ei un reflex al absolutului, al cosmicului, aşa cum o înţelegeau pictorii din grupul münchenez „Călăreţul albastru". Mai mult decît atîta: şi în poezia lui Trakl, şi în pictura contemporanilor săi din München, simbolurile sînt prezentate în mod brutal; ca şi pictorii de la „Călăreţul albastru". Trakl insistă asupra faptelor, analizîndu-le mai degrabă decît să le sugereze. Şi pentru el, şi pentru pictorii münchenezi, Van Gogh era un înaintaş pe care îl stimau foarte mult. Din viziunea lui, din înfăţişările unei lumi bîntuite de mari furtuni, descindeau, în bună măsură, arta expresionismului pictural şi poezia lui Trakl. Nu sînt lipsite, dealtminteri, de semnificaţie versuri ca acestea pe care Trakl le dedica *Florii soarelui,* floarea atît de dragă marelui olandez, floarea care se întoarce veşnic spre lumină:

Im roten Laubwerk voll Gitarren
Der Mädchen gelbe Haare wehen
Am zam, wo Sonnenblumen stehen.
Durch Wolken fährt ein goldner Karren. [1]

---

[1] „În frunzişul roşu plin de chitare. / Părul galben al fetei flutură / Lîngă gard, unde stă floarea-soarelui. / Prin nori merge o roabă de aur."

Întunericul care copleşeşte poezia lui Trakl nu este, în nici un caz, o simplă manieră literară ; el provine dintr-o existenţă chinuită, dintr-o suferinţă intensă care l-a cuprins încă din primii ani ai copilăriei. Poezia lui înfăţişează un peisaj sufletesc dintre cele mai caracteristice. „Oricine îşi poate da seama — scria Rilke despre poemul *Sebastian im Traum* (*Sebastian în vis*) — că toate circumstanţele care guvernează muzica aceasta ce urcă şi coboară fără contenire, sînt individuale şi irepetabile... Chiar şi un spectator mai apropiat desluşeşte privirea lăuntrică a poetului ca printr-o fereastră ; dar are impresia că stă în faţa unei ferestre închise. Pentru că experienţa lui Trakl este asemenea unei reflectări într-o sticlă : ea umple întreaga lui încăpere lăuntrică, inaccesibilă ca o încăpere văzută într-o oglindă“ [1].

Rilke primise poemele lui Trakl pe cînd se afla la Paris. Mai tîrziu, în 1915, neştiind nimic despre autorul acestor versuri, a voit să afle măcar cîteva amănunte din viaţa lui Trakl. Pentru că, deşi socotea că subiectivitatea simbolurilor reprezintă o condiţie necesară a poeziei, el nu respingea ideea că „un punct de reper este necesar, în cazul multor versuri, pentru a fi confirmat, cînd şi cînd, de lectura mea bazată pe intuiţie“. Aceste „puncte de reper“ erau puse la îndemînă de faptele biografiei lui Trakl.

Viaţa poetului fusese scurtă şi nefericită. În cele mai frumoase poeme ale sale, totuşi, el îşi distila existenţa, tristă, întunecată, „într-o licoare de o desăvîrşită limpezime“. Avea incomparabila capacitate de a exprima totalitatea unei viziuni poetice în doar cîteva versuri. S-a spus, de pildă, despre un sonet din tinereţe, *Traum des Bösen* (*Visul celui rău*) că ar fi unul dintre aceste poeme care ilustrează o întreagă concepţie poetică, o viziune umană :

Verhallend eines Sterbeglöckchens Klänge —
Ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern
Die Wang' an Sternen, die im Fenster flimmern.
Am Strome blitzen Segel, Masten, Stränge.

---

[1] Cf. Alfred Schwartz, *Trakl*, Berlin, 1970, p. 13.

Ein Mönch, ein schwangres Weib dort in Gedränge.
Gitarren klimpern, rote Kittel schimmern.
Kastanien schwül in goldnem Glanz verkümmern;
Schwarz ragt der Kirchen trauriges Gepränge.

Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen.
Ein Platz verdämmert grauenvoll und düster;
Am Abend regt auf Inseln sich Geflüster.

Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen
Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen.
Im Park erblicken zitternd sich Geschwister.[1]

Îndrăgostitul care veghează în odaia întunecată este poetul însuşi ; veghea înseamnă, de fapt, cufundarea în vis. Prin faţa sa trece o procesiune de simboluri, simboluri ale puterilor răului, amintiri care vin din copilăria lui Trakl. Salzburgul natal, desluşindu-se în după-amiaza tîrzie, şoaptele amurgului, apariţiile ameninţătoare preced aluzia la incestul care constituia, de fapt, apăsătoarea taină a vieţii poetului.

Trakl s-a socotit întotdeauna a fi „un poet blestemat". Cei dintîi ani ai vieţii nu păreau să prevestească tragedia de mai tîrziu ; părinţii săi, negustori bogaţi, i-au asigurat o educaţie îngrijită şi Georg a avut prilejul să cunoască foarte de timpuriu poezia franceză, de pildă. Dar, curînd, sensibilitatea maladivă a tînărului Trakl a ieşit la iveală şi dozele de cloroform pe care şi le administra nu au făcut decît să-i agraveze crizele depresive. De la influenţa versurilor autumnale ale lui Lenau, poezia lui Trakl a evoluat, în jurul lui 1910, spre exemplul lui Baudelaire, Verlaine şi al lui Rimbaud din *Le bateau ivre*. Un poem intitulat *Menschliches*

---

1 „Aşa cum se stinge un clopot de moarte. / Un îndrăgostit veghează în negre odăi / Cu faţa întoarsă spre stelele care lucesc în fereastră. / Pe rîu fulgeră pînze, catarge şi funii. // Un călugăr, o femeie însărcinată în mulţime. / Chitare zdrăngăne, veşminte roşii licăresc. / Castani lîncezesc fierbinţi în strălucirea de aur ; / Splendoarea melancolică a bisericilor devine neagră. // Din măştile pale priveşte spiritul răului. / O piaţă se osîndeşte îngrozitoare, întristătoare ; / Spre seară şoapte se înalţă din insule. // Al zborului păsărilor tulbure înţeles îl desluşeşte / Lepra, care putrezeşte probabil în noapte. / Surorile se privesc, tremurînd, în parc."

Elend (*Mizeria umană*) — care, mai tîrziu va fi cunoscut sub un titlu nou, *Menschliche Trauer* (*Durerea omenească*) — înfăţişează o scenă a promiscuităţii suburbiilor, în care se simte înrîurirea lui Baudelaire. Dar Trakl nu avea forţa de auto-dramatizare a autorului *Florilor răului ;* el rămînea prezent în simbolurile poetice pe care le crea, dar era evident că eroii versurilor sale erau mai curînd ceilalţi oameni, decît el însuşi :

Im Hasel spielen Mädchen blass und blind,
Wie Liebende die sich in Schlaf umschlingen.
Vielleicht, dass um ein Aas dort Fliegen singen,
Vielleicht auch weint im Mutterschoss ein Kind.

Aus Händen sinken Astern blau und rot,
Des Jüglings Mund entgleitet fremd und weise;
Und Lider flattern angstverwirrt und leise;
Durch Fieberschwärze weht ein Duft von Brot.[1]

Figurile feminine au ceva din delicateţea maladivă a picturilor lui Marie Laurencin ; florile de toamnă (ochiul-boului) care le cad din mîini, gura „ciudată şi înţeleaptă" a băieţandrului care fură un sărut vinovat, toate creează o atmosferă stranie, menită să accentueze tensiunea din cel de-al treilea vers, care figurează o alegorie a corupţiei şi a mizeriei morale. Şi, pentru a contrabalansa imaginea aceasta a unei senzualităţi febrile, Trakl evocă, în cel din urmă vers, mireasma curată a pîinii proaspete (care revine şi în alte poeme ale sale) ca pe un simbol al binelui şi al generozităţii. Dar chiar şi aceste puţine elemente ale frumuseţii simple şi bune sînt percepute în febra aprinsă a unui vis rău. Poate că pruncul nu plînge în poala mamei, ci în pîntecele ei (*Schoss* avînd ambele înţelesuri), ceea ce sugerează că „su-

[1] „In aluni se joacă fete pale şi oarbe / Asemenea îndrăgostiţilor care se îmbrăţişează în somn. / Pesemne în jurul unui stîrv cîntă muştele, / Pesemne un copil ţipă în poala mamei. // Din mîini cad ochiul-boului albastre şi roşii, / Gura băiatului lunecă, ciudată şi înţeleaptă ; / Şi pleoapele se zbat, îndurerate şi tulburate ; / Prin întunericul febrei trece o mireasmă de pîine."

ferinţa umană“ începe încă dinaintea venirii omului pe lume. Simbolurile care cresc din coşmarurile lui Trakl sînt învăluite într-o milă cutremurătoare pentru întreaga omenire şi într-un presentiment (care se va accentua în poemele ultimilor ani) că nefericirea poetului e o parte a unei întregi catastrofe a umanităţii. O viziune apocaliptică, aproape la fel de ameninţătoare ca aceea din poemele de început ale lui Aleksandr Blok, ca a picturii lui Nolde.

Din ciclul poemelor din Salzburg, cel care a fost cel mai adesea menţionat ca o operă semnificativă pentru sentimentele lui Trakl din acea vreme, este *Der Herbst des Einsamen* (*Toamna unui solitar*), un peisaj de toamnă mai apropiat de spiritul lui Lenau decît de acela al lui Baudelaire. Un poem care, în ritmul său solemn, ar vrea să sugereze că în deznădejdile lui Trakl se întrezăreşte nădejdea salvării „spiritului vinovat al omului“ :

Der dunkle Herbst kehrt ein voll Frucht und Fülle,
Vergilbte Glanz von schönen Sommertagen.
Ein reines Blau tritt aus verfallner Hülle :
Der Flug der Vögel töt von alten Sagen.
Gekeltert ist der Wein, die milde Stille
Erfüllt von leisen Antwort dunkler Fragen.[1]

Dar Trakl nu putea auzi „răspunsurile şoptite“ la „întunecatele întrebări“. Scurtele perioade de calm, în care izbutea să se împace cu munca dezagreabilă dintr-o drogherie vieneză, alternau cu altele de cruntă depresiune, cînd dispărea cu totul şi prietenii îl căutau zadarnic, zile şi săptămîni în şir. În cele din urmă s-a stabilit la Mühlau, în Tirol, nu departe de Innsbruck. Acum, ecourile poeziei lui Hölderlin (prezente şi înainte în versurile lui Trakl) au devenit evidente. Unii comentatori pun aceasta pe seama schimbării peisajului, a vecinătăţii munţilor mai aspri şi mai neprietе-

---

[1] „Toamna întunecată se-ntoarce plină de fructe şi de belşug, / De strălucirea îngălbenită a frumoaselor zile de vară, / Un albastru curat porneşte din coaja ei putrezită : / Zborul păsărilor sună din vechi legende. / Vinul e stors, liniştea blajină / Umplută cu răspunsuri şoptite întrebărilor întunecate.“

noşi decît priveliştile vieneze; alţii cred că apropierea de maestrul romantic era rezultatul unui presentiment grav, al aceluia că sfîrşitul le va fi asemănător. Nu cred că explicaţia unei reacţii similare a celor doi poeţi faţă de pragmatismul agresiv, de tirania unor principii rigide, stă exclusiv în „identitatea problemelor fundamentale ale celor două epoci“ [1]. Oricum, raporturile sensibilităţii expresioniste cu mişcarea romantică a secolului trecut capătă, în această împrejurare, un contur mai precis. Sunetul hölderlinian al versurilor lui Trakl e, în primul rînd, o consecinţă firească a transmiterii unor influenţe literare, evidente în întreaga istorie a expresionismului german.

Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen
Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein
Von Gottes Händen, und es schaut aus nächtigen Augen
Stille dich der Bruder ein... [2]

Modelul este, evident, *Brot und Wein* al lui Hölderlin. Nu mult după aceea, influenţei lui Hölderlin i se vor adăuga acelea ale unui existenţialism (provenit, probabil, din Kierkegaard) şi o enigmatică mistică de obîrşie creştină. Toate acestea erau menite să exprime spaima faţă de civilizaţia modernă, la care — în cazul lui Trakl — se adăuga, poate, şi conştiinţa apropierii războiului. Şi, pe deasupra, nu trebuie omisă hipersensibilitatea, frica de boala necruţătoare care îl cuprinsese, treptat. Salvarea nu venea de la amintirea copilăriei, ca la Lenau; ci de la evadarea într-o lume imaginară, a cărei imagini sînt concentrate, de exemplu, într-un poem scurt, *Ruh und Schweigen* (*Odihnă şi tăcere*):

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierenden Weiher.

---

[1] Vezi Th. Thompson, *Life and Death in Modern European Poetry*, New York, 1974, p. 39.

[2] „Străluceşte o lampă a bunătăţii, în inima lui / şi pacea dejunului; sînt sfinţite pîinea şi vinul / de mîinile lui Dumnezeu şi te priveşte prin ochii nopţii, / Liniştit, un frate...“

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wange an seine Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
Denkt die nahe Stille Vergessnes, erloschene Engel.

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwasung.[1]

Un vis în care zborul păsărilor, amintirea lucrurilor uitate se tulbură în ultimul vers unde sora poetului se ivește însoțită de atributele unei toamne mai puțin calme decît aceea din *Herbst des Einsamen.* Poemele *Helian* și *Sebastian im Traum,* scrise în perioada imediat următoare, sînt clădite din același material iluzoriu, în care sînt țesute aluzii — reluate de la un poem la altul —, secrete niciodată dezlegate, simboluri nedeslușite, cuvinte amenințătoare ce întrerup, brusc, muzica stranie a întregului vis.

Cînd a izbucnit războiul, Trakl a fost trimis pe frontul galițian. În ajunul unei bătălii sîngeroase, el va compune ultimul său poem, *Grodek,* supremă împlinire a acestui vis de spaimă întunecat și mai mult de război. Criza de care poetul se temuse atîta, izbucnirea ucigașă a războiului, crima legiferată infestaseră întreaga lume :

Umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die Wilde Klage

---

[1] „Ciobanii au înmormîntat soarele într-o pădure pustie. / Un pescar a scos, / Într-un năvod țesut din fire de păr, luna din iazul rece ca gheața. // În cristalul albastru / Locuiește omul cel palid, cu obrazul sprijinit de stele ; / Sau își înclină capul în somnul purpuriu. // Dar zborul negru al păsărilor mișcă încă / Pe privitor, sfînta (relicvă) a florilor albastre, / Liniștea din preajmă se gîndește la ceea ce e uitat, îngeri pierduți. // Din nou se întunecă fruntea cu stînca luminată de lună ; / Un tînăr strălucitor / Pare sora (așa cum se vede) în toamnă și în neagra putreziciune."

Ihrer zerbrochenen Münder,
Doche stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt,
Das vergossene Blut sich, mondne Kühle;
Alle Strassen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüssen die Geister der Helden, dir blutenden Häupter.[1]

Deşi poemul pare a întrezări salvarea umanităţii din tragica încercare a războiului şi, la sfîrşit, priveşte spre o altă generaţie, a nepoţilor celor morţi pe front, generaţie destinată unei alte existenţe, soluţia rămîne o simplă iluzie, atîta vreme cît e însoţită de imaginea unei fete care, în spiritul vechii mitologii războinice (însuşită în chip paradoxal de Trakl), primeşte în Walhalla sufletele celor morţi.

Poemul a fost scris în zilele în care Trakl primise însărcinarea de a lucra într-un spital din spatele primei linii. Înspăimîntat de suferinţa pe care n-o putea alina în nici un fel (lipseau pansamente, medicamente, anestezice, instrumente medicale), poetul a avut o nouă criză depresivă. Evacuat la Cracovia, s-a otrăvit, murind după o agonie lungă şi chinuitoare. Avea 27 de ani.

Versurile sale sînt o mărturie halucinantă a unui temperament poetic de o acută sensibilitate, al cărui refugiu în vis s-a dovedit întru totul inoperant. Pentru că visul însuşi era agitat de viziuni înspăimîntătoare. Domeniul inspiraţiei sale nu e foarte cuprinzător ; dar el e înfăţişat cu o asemenea dureroasă intensitate a trăirii poetice, încît substituie visului o realitate de o precizie de coşmar. Expresionismul (cu a cărui viziune s-a spus uneori că poezia lui Trakl prezintă prea puţine asemănări) se întemeia, totuşi, pe aceeaşi

[1] „Noaptea încercuieşte / Războinici muribunzi, sălbaticile jeluiri / Ale gurilor lor sfărîmate. / Dar liniştit se adună în lemnul de salcie / Roşii grămezi de nori, în care se află un Dumnezeu mînios, / Sîngele uitat, răcit de lună ; / Toate drumurile duc la neagra corupţie. / Sub crengile de aur ale nopţilor şi stelelor, / Umbra surorii se leagănă prin pădurea tăcută, / Pentru a saluta spiritele eroilor şi capetele lor însîngerate."

proiectare în afară, pînă la dimensiunile realităţii, a universului lăuntric.

Prin Trakl, protestul împotriva conformismului literar a dobîndit un patetism atroce, care — într-un mod sau altul — va reprezenta atitudinea estetică şi morală a multora dintre colegii săi de generaţie. „Rebeliunea expresionistă", cum a fost numită adesea, s-a îndreptat nu numai împotriva rutinei academiste şi a turnurilor de fildeş ridicate, în preajma primului război mondial, aproape pretutindeni pe teritoriul Europei, ţinta atacului său era, de fapt, însăşi lumea socială care determinase apariţia noilor suferinţe ale omenirii. Violenţa polemicii cu această lume se reliefează şi mai precis, dacă se compară cu formele de nonconformism adoptate de Rilke, autoexilat la Paris, sau de Stefan George, trăind în deplină izolare şi cultivînd o poezie a unui ideal intangibil de frumuseţe şi de perfecţiune.

Expresionismul, afirmîndu-se în anii în care ameninţarea războiului era iminentă, a continuat să influenţeze arta şi literatura germană şi în deceniile următoare. Prigonit de regimul hitlerist, el nu şi-a împlinit pînă la capăt programul estetic ; dar ecourile sale (mai ales în pictura mondială), interceptate în chipuri diferite, vor continua să influenţeze creaţia din alte ţări. În Germania, unii dintre cei mai valoroşi reprezentanţi ai săi au murit foarte tineri. Cînd, în 1920, a fost publicată cea mai de seamă antologie a poeziei expresioniste, *Menschheitsdämmerung* (*Amurgul umanităţii*), doi dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai acestei şcoli, în afară de Trakl, muriseră : Georg Heym şi Ernst Stadler : Heym, în 1912, într-un accident, iar Stadler în primele luni ale campaniei de pe frontul francez.

Dintre ceilalţi poeţi incluşi în această antologie, unii au evoluat mai apoi spre alte genuri literare. Franz Werfel, de pildă, va deveni un romancier de largă reputaţie, ale cărui opere vor păstra structura expresionistă. Max Brod va fi un celebru biograf şi exeget al operei kafkiene (care va aminti de ideile lui Trakl referitoare la osînda primită de om pentru o crimă necunoscută de el). Antologia demonstra preocuparea poeţilor de a da glas problemelor comune întregii omeniri. Din acest punct de vedere, se producea o

răsturnare a concepţiei ezoterice a simbolismului. De aici, atacurile împotriva pe atunci recentei tradiţii literare germane, formată într-o măsură sub influenţa poeziei franceze. Expresioniştii credeau necesară transformarea întregii sintaxe a unei limbi poetice formate sub această influenţă; cel mai înverşunat adversar al simbolismului a fost August Stramm, al cărui stil extrem de concentrat îl aminteşte pe acela al imagiştilor americani (deşi, fireşte, tematica e foarte deosebită).

Stramm voia să comunice foarte direct impresiile vizuale, auditive, întreaga groază a războiului. Descriind, de pildă, atacul unei tranşei el nu intenţionează să re-creeze un tablou sau să reconstituie o acţiune, ci să transforme în cuvinte senzaţiile înseşi ale momentului:

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuschen Tod
Die Himmel fetzen
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.[1]

Fiecare cuvînt pare a fi izolat de toate celelalte, căutînd să comunice fragmentele realităţii, aşa cum se ivesc în conştiinţa înspăimîntată a celui care se simte împresurat de moarte. Versurile se întrerup arbitrar, frîngîndu-se — parcă — odată cu gîndul pe care vrea să-l exprime. Poezia lui Stramm, sugerînd emoţia, nu urmăreşte să cuprindă o atitudine filosofică mai concludentă. Unii expresionişti au adoptat, în creaţia lor lirică, această tehnică literară; dramaturgii au introdus şi ei replici rostite în stilul versurilor lui Stramm. Un alt poet german al vremii, Ernst Stadler (poate cu

[1] „Din toate colţurile ţipetele fricii vor / Striga, / Biciuie / Viaţa / Înaintea / Sa / Aici / Moartea cea pură / Cerul zdrenţuieşte / Orbeşte ucide pretutindeni."

o capacitate de exprimare a emoţiilor superioară celei a lui Stramm), a făcut şi el apel la această tehnică, în punctul de maximă tensiune a poemului *Fährt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* (*Trecînd noaptea pe podul de peste Rin, la Colonia*).

Poemul începe cu descrierea unui tren, trecînd — halucinant — prin noapte. Fragmentele de imagini văzute pe fereastra vagonului sînt înşiruite într-o juxtapunere ritmată de versuri în cadenţa roţilor ; din loc în loc, acestei cadenţe îi ia locul o desfăşurare ritmică mai largă, de parcă trenul ar părăsi şinele şi ar începe să zboare pe deasupra rîului. Încheierea, însă, e rostită ca şi cum această goană apocaliptică s-ar opri, încetul cu încetul, iar sunetul goanei s-ar pierde într-un fel de gîfîială :

Nackte Ufer, Stille. Nacht. Besinnung. Einkehr. Communion.
Und Glut und Drang
Zum Letzten, Seguenden. Zum Zengungsfest. Zur Wollust. Zum
Gebet. Zum Meer. Zum Untergang. [1]

Ca şi la Stramm, poezia lui Stadler aspira să cuprindă realitatea imediată a emoţiilor, succesiunea imaginilor vizuale şi auditive, a evenimentelor, a trăirilor psihice, decupate într-un moment al desfăşurării lor. Poetul se refugiază în propria personalitate şi de acolo, în momentele de comunicare cu lumea exterioară, o acceptă pe aceasta în întregime, inclusiv finalul ei care înseamnă propria negare. În concepţia poetului, influenţată, ca şi la alţi expresionişti, de ideile misticismului estetic al lui Worringer, clipa împlinirii supreme este unirea cu natura, pierderea identităţii fizice a individului.

G e o r g H e y m, silezian stabilit la Berlin, avea — în privinţa formei poetice, opinii mai puţin radicale. Dar lirismul său mărturiseşte o mare intensitate a sentimentului ; în tradiţia lui Baudelaire, Heym era un poet al oraşului, dar — în conformitate cu viziunea expresionistă — el se îndrepta cu precădere spre aspectele sordide ale peisajului ur-

[1] „Maluri goale, linişte. Noapte. Amintire. Retragere în sine însuşi. Comuniune. / Şi strălucire şi elan / Spre cea din urmă, sfinţire. Spre sărbătoarea procreării. Spre bucurie. Spre rugăciune. Spre mare. Spre distrugere."

ban, spre viaţa mahalalei, a cartierelor docurilor. Îi lipsea, însă, sensul observaţiei care investea poezia lui Baudelaire cu acea teribilă impresie de viaţă autentică ; el aborda realitatea ca pe o lume fantastică, străzile erau populate, la el, de duhuri rele, cerul e o bucată de plumb care ameninţă să se prăvălească peste oameni şi să-i zdrobească. Ca şi la Trakl, viaţa citadină era Infernul însuşi :

Einer steht auf. Dem weissen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor... [1]

Viziunea lui va căpăta, în jurul lui 1911, un accent profetic. Acum a compus Heym poemul *Der Krieg* (*Războiul*) în care „demonii străzii" (acesta e şi titlul poemului citat cu cîteva pagini mai înainte şi asupra căruia am revenit în rîndurile de mai sus) invadează întreaga lume, căpătînd o formă precisă : aceea a trupurilor sfîrtecate de obuze, a tranşeelor mocirloase, a sîngelui care îmbibă pămîntul. Heym a murit cu puţină vreme înainte ca această viziune depresivă să devină realitate. S-a putut presupune că, dacă ar fi trăit experienţa tragică a războiului, poezia sa (asemenea aceleia a altor expresionişti) ar fi cuprins o mai largă tematică umană, înlocuind simbolurile profetice cu fragmentele de adevăr pe care le prefigurau.

Ceea ce s-a întîmplat, de exemplu, cu poezia lui Gottfried Benn. Biografia poetului, cu ezitările şi derutele sale, e una dintre cele mai dramatice dovezi ale aspiraţiilor unei întregi generaţii, dezminţite de realitatea socială, a acelei generaţii care nu a căutat întotdeauna soluţii, lăsîndu-se copleşită de demoralizare. Sau care, uneori, le-a căutat, deznădăjduită, în alte direcţii decît în cele în care le-ar fi putut afla, şi a cunoscut eşecul cel mai crîncen. Benn, unul dintre poeţii cei mai de prestigiu ai generaţiei expresioniste, s-a lăsat — la un moment dat — înşelat de lozincile naziste şi a aderat la mişcarea care, în fapt, era adversară a crezului etic al poetului. Mai tîrziu, cînd crimele metodic puse la cale au demonstrat adevăratele scopuri ale fascismului ger-

[1] Vezi p. 115.

man, Benn s-a retras din partid, prilejuind înverşunatele atacuri ale scriitorilor şi ziariştilor aserviţi lui Hitler.

Gottfried Benn a debutat şi el sub semnul ideilor expresioniste, atît de puternic înrîurite de estetica lui Worringer şi de aceea a lui Kandinsky. Dar, încă de la început s-a putut observa o mai decisă apropiere a poetului de aspectele realităţii ; ceea ce, pentru unii, a explicat adeziunea sa de mai tîrziu la grupul „Noii realităţi" care îi cuprindea, printre alţii, pe unii artişti de profunde convingeri antifasciste, precum Otto Dix sau Georg Grosz. Se cuvine, totuşi, precizat că acest grup nu reprezenta o opoziţie la estetica expresionistă, ci o ilustrare, cu mijloace specifice, a ideilor care îndemnau la descifrarea adevăratei tragedii umane în înfăţişările multiple ale vieţii cotidiene. Şi care, în acelaşi timp, urmărea realizarea unei adrese directe, a unor imagini inteligibile, capabile să creeze nu numai o stare de spirit, ci o convingere etică.

Fără să-şi fi însuşit ideile politice ale „Noii realităţi", Benn a desprins din programul estetic al grupului (nu lipsit de unele implicaţii mistice) acele direcţii capabile să susţină convingerile sale, potrivit cărora existenţa întregii umanităţi constituie o sursă statornică de inspiraţie. (Nu aş spune că Benn ar fi pus-o mai presus decît pe aceea care se dobîndea exclusiv din explorarea propriei conştiinţe a poetului, pentru că el nu a încercat niciodată să stabilească asemenea ierarhii, cu atît mai mult cu cît expresionismul aşeza un semn de echivalenţă între trăirile individuale şi cele ale colectivităţii, reflectate, de cele mai multe ori paroxistic, de sensibilitatea poetului. Singurul lucru care s-ar putea afirma e că Gottfried Benn căuta un drum mai direct spre acest izvor al cunoaşterii suferinţei omeneşti.) Profesiunea de medic l-a adus în preajma unor înspăimîntătoare chinuri ale trupurilor umane ; descrierea unui salon de canceroşi, de pildă, a făcut ca unul din poemele sale să fie socotit „piesă antologică a poeziei oroarei" [1]. Motivul torturilor sufleteşti ale poetului rămîne, totuşi, o spaimă metafizică de tot ceea ce, nevăzut,

---

[1] R. D. Eberling, *Studien zur Lyrik des Expressionismus*, Freiburg, 1966, p. 66.

amenință — prin înfățișările sale palpabile — viața. „Tablourile“ descriind cadavre întinse pe mesele morgii au ceva din intensitatea lugubră a picturilor școlii lui Caravaggio și, ca și la acești artiști, peste priveliștea de spaimă, plutește o lumină fantomatică, venită din nu știu ce univers transcendent.

Cutremurat de vederea unor asemenea grozăvii (trebuie adăugat și amănuntul, deloc lipsit de importanță, că poetul a fost mobilizat, în ambele războaie mondiale, ca medic militar), el a vrut să creadă că arta este cu adevărat o salvare a spiritului bîntuit de spaime. Dar, și de această dată, îndoiala l-a învins: decepția sa era atît de profundă, încît l-a apropiat de nihilismul dadaist. „Opera de artă — spunea el odată — este un fenomen istoricește lipsit de eficiență, fără consecințe practice“ [1]. Asemenea concluzii au înlesnit, fără îndoială, drumul lui Benn spre nazism a cărui ideologie contesta rolul poetului ca atare, învinuindu-i pe scriitorii și pe artiștii celor mai de seamă curente ale secolului nostru de „degradare morală“.

Dar Benn și-a dat curînd seama de tragica lui eroare. Năzuind să atingă „absolutul poeziei“, el a descoperit adevărul elementar că acest *absolut* nu se poate constitui într-o valoare *în sine* și că are nevoie de evidența faptelor reale pe care s-o sublinieze în expresie lirică. Chiar dacă, în acest efort de transformare a concretului în element poetic, faptele reale se prefac în aluzii (uneori, la Benn — ca și la alți expresioniști —, destul de îndepărtate de obiectul lor original). Și chiar dacă, voind să cuprindă realitatea și să se confunde cu lumea exterioară, cu chinurile ei, identitatea poetului se șterge și lui nu-i rămîne altceva decît „să se tînguie lîngă un *Verlorenes* (un *ego* pierdut)“ [2]:

Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten
Und was die Menschheit wob und wog,

---

[1] Cf. Fritz Martini, *Was war Expressionismus?*, Urach, 1948, p. 31.
[2] M.F.E. van Bruggen, *Im Schatten des Nihilismus...*, Amsterdam, 1946, p. 20 și urm.

Funktion nur von Unendlichkeiten —,
Die Mythe log.[1]

Sînt, totuşi, unele momente ale evoluţiei lui Benn în care, deşi miturile rămîn minciuni, poetul crede în posibilitatea împlinirii „frumuseţii elegiace“[2], expresie a despărţirii de propriile tristeţi, „considerate ca o parte a propriei trăiri, a propriei personalităţi“[3]:

Ein letzter Tag —: spätglühend, weite Räume,
Ein Wasser führt dich zu entrücktem Ziel,
Ein hohes Licht umströmt die alten Bäume
Und schafft im Schatten sich ein Widerspiel,
Von Früchten nichts, aus Ähren Keine Krone
Und auch nach Ernten hat er nicht gefragt —,
Er spielt sein Spiel, und fühlt sein Licht und ohne
Erinnern nieder — alles ist gesagt.[4]

„Un poet pare a-şi lua rămas bun de la nişte puteri în care n-a crezut niciodată pe deplin“.[5] Ceea ce surprinde în biografia lui Benn este izolarea în care a trăit poetul în ultimii ani ai vieţii; poemul citat puţin mai înainte a fost scris imediat după înfrîngerea nazismului, dar nici aici, nici în alte poeme ale lui Benn, nu se desluşeşte în vreun fel tragica experienţă a ţării sale în acei ani de coşmar. Gottfried Benn a fost persecutat de regimul pe care, la început, îl susţinuse; şi-a găsit refugiul în ceea ce el numea „emigraţie internă“, ca medic militar, calitate în care nu era obligat să-i susţină pe nazişti. Ca poet, însă, el „emigrase“ cu mulţi ani înainte, evitînd problemele reale ale societăţii germane.

---

[1] „Lumea se sfărîmă. Şi spaţiul şi timpul / Şi tot ceea ce omenirea a ţesut şi a cîntărit, / Doar o funcţie a eternităţilor, / Mitul a minţit.“

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 106.

[3] *Ibidem.*

[4] „O ultimă zi — spaţii întinse într-o strălucire tîrzie, / Un rîu te conduce spre un ţel imposibil de atins, / O lumină înaltă scaldă copacii bătrîni / Şi se transformă într-un opus al umbrelor, / Fără fructe, fără coroane de spice / Şi nimeni nu cere recolta —, / Îşi cîntă cîntecul, îşi simte lumina şi fără / Amintiri — totul e spus.

[5] Ilse et Pierre Garnier, *L'expressionisme allemand*, Paris, 1962, p. 53.

Nu toţi expresioniştii, fireşte, au evoluat în această direcţie. Unii au dat caracterului protestatar pe care îl avea, încă de la început, curentul un accent mai puternic. Printre aceştia, Johannes Becher a aderat, în 1918, la mişcarea spartakistă şi la Partidul Comunist, afirmîndu-şi, astfel, convingerile politice pe care le va apăra pînă la sfîrşitul vieţii (în 1958). La venirea la putere a fascismului, Becher — ameninţat cu moartea, ca, dealtminteri, toţi germanii ce-şi afirmaseră convingerile democratice — a emigrat în străinătate. Se va întoarce în 1945, participînd la edificarea statului democrat german; în 1949, va deveni ministru al culturii în guvernul Republicii Democrate Germane.

De la începutul activităţii lui poetice, Becher şi-a definit versurile „ca pe nişte soldaţi gata să tragă în duşman“ [1]. Această formă ofensivă a implicat structuri şi procedee noi: adjectivul (pe care simboliştii îl consideraseră element principal al poeziei) nu intervine în sintaxa poetică decît ca un element auxiliar, locul său fiind luat de substantiv („substanţa“, cum îl numea Becher) şi de verb („inima, acţiunea“). Totul devine dinamism, violenţă, acţiune; frazele sînt simplificate, eliberate de orice greutate inutilă. Un scurt poem, *Die Neue Syntax* (*Noua sintaxă*), capătă — astfel — semnificaţia unei adevărate profesiuni de credinţă:

Die Adjektiv — bengalischen — Schmetterlinge
sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen Quaderbau.
Ein Brückenpartizip muss schwingen! schwingen!!
Derweil das kühne Verb sich klirrend Aeroplan in Höhen schraubt

Artikeltanz zückt nett die Pendelbeinchen.
In Kicherrhytmen schaukelt ein Parkett.
De aber springt metallisch tönend eine reine
Strophe heraus aus dem Trapez. Die Kett.

Der Strassenbogenlampen ineinder splittern.
Trotz jener buntesten Dame heiligem Vokativ.

[1] Cf. Ilse et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 29.

Ein junger Dochter sich Subjekte Kittet.
Bohrt des Objekts Tunnel... Imperativ

schnellt steil empar. Phantastische Sätzelandschaft überzüngelnd.
Bläst sieben Hydratuben. Das Gewölke fällt.
Und Blaues fliesst. Geharnischte Berge dringen.
So blühen auf wir in dem Glanz mailichter Überwelt.[1]

Poetul n-a acceptat niciodată viaţa ca pe o fatalitate ; pentru el, lumea n-a însemnat vreo entitate imuabilă, ci o realitate crudă în care „cei bogaţi îi oropsesc pe cei săraci“ şi pentru schimbarea căreia va lupta.

Într-un roman de mai tîrziu, *Abschied (Bun rămas)*, a cărui acţiune se desfăşoară între anii 1910 şi 1914, Becher scotea la iveală „vidul“ acestei „lumi barbare din aşa-zisa perioadă de siguranţă“. Cartea e o mărturie a ideilor lui Becher relative la familie, la şcoală, în general la viaţa burgheză, în acea vreme în care ameninţarea războiului era atît de aproape. Tot atunci, de pildă, Richard Dehmel, un alt poet al generaţiei expresioniste, rostea aceste cuvinte : „...Ideile noastre sociale sînt pe picior de război cu ordinea oficială a statului ; aspiraţiile noastre artistice sînt pe picior de război cu lupta brutală pe care o ducem pentru meseria noastră... Dar e o mare deosebire între a ne da seama de asta şi a ne transforma pe noi înşine ; aceste lucruri sînt foarte departate unul de celălalt. Unde e acea forţă care ne va pune în mişcare şi care ne va conduce ?... Cine poate să-şi ridice privirea deasupra acestui timp, pentru a preve-

---

[1] „Adjectivele — fierari bengalici / se rotesc cîntînd în jurul sublimelor patrate ale substantivelor. / O punte-participiu trebuie să se legene, să se legene ! / De aceea verbul cutezător, zornăind ca un aeroplan, se înşurubează în auz. // Dansul articolelor scoate graţios oscioarele pendulului. / În ritmuri chicotitoare zgîlţîie parchetul / Dar ţîşneşte cu sunet metalic / O strofă curată din trapez. Lanţurile // Felinarelor se scuipă unul pe altul. / În ciuda sfîntului vocativ al acelei doamne colorate. / Un poet tînăr îşi cimentează subiectele. / Perforează tunelul obiectelor... Imperativul // goneşte în sus pe panta abruptă. Fantastica provincie a propoziţiilor. / Izbucnesc şapte tuburi hidraulice. Norul se prăvăleşte. / Şi albastrul zboară. Munţii în zale se perforează. / Astfel înflorim în lumina de mai a lunii.“

dea, mai mult sau mai puţin clar, viitorul ?... La ce destrămări sîntem condamnaţi ?"

Becher a făcut parte dintre aceia care au ştiut „să-şi ridice privirea pe deasupra timpului" de destrămări şi să prevestească, în ritmurile poemelor lui (pe care le dorea „ritmuri de tobă"), ivirea unei alte lumi. Versurile lui înfăţişează realitatea odioasă (şi uneori, grotescă) a războiului ; dar, foarte adesea, proclamă voinţa omului care „e mai dur decît pămîntul, mai dur decît oţelul", de a întemeia o lume mai dreaptă. Oamenii, stînd „în odaia friguroasă", „în faţa farfuriilor goale", visează că „nu le va mai fi niciodată foame" şi că „primăvara va veni în curînd".

Poetul depăşeşte repede momentul aspiraţiilor vag umanitariste şi distinge latura politică a acestei realităţi ; el se pregăteşte, îşi făureşte armele :

Ich lerne. Bereite vor. Ich übe mich.
...bald werden sich die Sturzwellen meiner Sätze zu einer
unerhörten Figur verfügen.
Reden. Manifeste. Parlament. Das sprühende politische
Schauspiel. Der Experimentalroman.
Gesänge von Tribünen herab verzutragen.
Menschheit! Freiheit! Liebe!

Der neue, der Heilige Staat
Sei gepredigt, dem Blut der Völker, Blut von ihren Blut,
eingeimpft.
Restlos sei er gestaltet.
Paradies setzt ein.
—Lasst uns die Schlagwetter — Atmosphäre verbreiten! —
Lernt! Vorbereitet! übt euch![1]

Deşi activitatea poetică a lui Bertolt Brecht nu are nici extinderea, nici semnificaţia creaţiei lui dramatice, ea oferă exemplul unei conştiinţe politice ferme, a unei atitu-

[1] „Învăţ. Mă pregătesc. Mă exersez /... curînd talazurile propoziţiilor mele se vor transforma în figuri nemaiîntîlnite. / Discursuri. Manifeste. Parlament. Spectacolul politic împroşcător. Romanul experimental. / Cîntecul tribunelor dedesubt. / Umanitate ! Libertate ! Iubire // Statul cel nou

dini lucide, opunîndu-se consecvent fascismului şi reacţiunii. Scriitorul a emigrat şi el în 1933, cutreierînd Austria, Elveţia, Danemarca, Suedia, Finlanda ; în 1941 a ajuns în America unde, cîţiva ani mai tîrziu, va fi supus interogatoriilor faimoasei comisii de investigare a activităţii „antiamericane", pentru creaţiile lui literare, opuse oricăror forme de fascism şi de imperialism. În 1948, s-a întors la Berlin ; compania lui teatrală va deveni celebră în întreaga lume.

Poezia lui se adresa (aşa cum mărturisea scriitorul însuşi) „unui public pe care voia să-l convingă şi nu să-l uimească şi să-l sperie cu incomparabile asociaţii de cuvinte" [1]. Poemele scrise în timpul îndelungatului său exil sînt adevărate mesaje ale unei conştiinţe poetice tulburate de marile probleme ale epocii ; chiar şi versurile a căror inspiraţie e mărturisită a proveni din alte literaturi, dobîndesc un sens alegoric, ţelul lor fiind acela de a interpreta evenimentele contemporane. Din parabolele orientale, de pildă, Brecht extrage înţelesuri noi pe care le aplică la istoria epocii sale ; *Parabola lui Buda din casa incendiată*, de exemplu, devine un comentariu la imaginea oraşelor care ardeau sub bombardament. Din această realitate răscolitoare, se înalţă, însă, imaginea unei umanităţi care se va naşte, demnă, dornică de frumuseţe. Într-un mesaj adresat posterităţii, *Celor care vor veni*, el aminteşte tonul profetic al unui poem cu titlu asemănător al lui Whitman. Adresa poemului e foarte directă, versurile reprezintă un protest nu numai împotriva nazismului, ci şi a acelor împrejurări care au înlesnit ascensiunea acestor „Arturo Ui" pe care Brecht i-a urît cu o nobilă patimă :

Dabei wissen wir doch;
Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht

şi sfînt, / Fii prevestit, sînge al popoarelor, sînge al sîngelui vostru, / Fără urme [ale trecutului] să fii plămădit, / Paradisul se clădeşte. / Lasă-ne furtuna. Aerul se răspîndeşte. / Învaţă ! Pregăteşte-te ! Exersează !"

[1] Cf. Willi Duwe, *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Zürich, 1936, p. 207.

Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden breiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es so weit sein wird
Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.[1]

Asemenea lui Eluard, Brecht credea că — mai presus de orice suferinţă omenească — valorile spirituale nu pot fi nimicite. Şi aceasta, mai cu seamă, pentru că poetul a rămas cu consecvenţă credincios idealurilor sale politice. Precum într-un faimos poem al său, literele cuvîntului *LENIN* au rămas adînc săpate în conştiinţa lui, în pofida tuturor persecuţiilor şi a încercărilor pe care le-a îndurat[2].

Aşa cum mărturisea el însuşi într-un poem compus în exil şi publicat ceva mai tîrziu, imediat după terminarea războiului, Bertolt Brecht (care se simţise departe de patrie asemenea unui copac fără apă) nu a încetat niciodată să creadă în misiunea constructivă a literaturii :

Tag um Tag,
Arbeitest du an der Befreiung,
Sitzend in der Kammer schreibst du.
Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?
Sich den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes,
Zu dem du die Kanne voll Wasser schlepptest ![3]

---

[1] „Dar ştim / Că ura împotriva josniciei / Contorsionează trăsăturile. / Chiar şi dispreţul faţă de ceea ce-i nedrept / Face glasul aspru. Vai, noi / Cei care dorim să pregătim pămîntul pentru prietenie / Nu putem fi prieteni între noi. // Dar vai, cînd se ajunge atît de departe / Incît omul să-i fie ajutor omului / Gîndiţi-vă la noi / Cu îndurare."

[2] Vezi şi amplul comentariu despre relaţiile dintre poezia expresionistă şi aspectele ei politice în G. Lukács, *Grösse und Verfall des Expressionismus*, în *Schicksalswende*, Berlin, 1948.

[3] „Zi după zi / Munceşti pentru eliberare, / Stînd în cameră, scrii, / Vrei să ştii ce împlineşti cu munca ta ? / Castanii cei mici din colţul curţii / Duc cu greu ulciorul plin cu apă."

Brecht respingea, cu o anume ostentaţie, metafora ; versul său are un fel de simplitate nudă. E un fel prozaism voit în aceste poeme — prin definiţie narative, aproape lineare — în care structura imagistică se rezumă la alegorie. Ceea ce face din poemul brechtian un fel de povestire în care faptul relatat (adesea real) e elementul creator al tensiunii dramatice.

În alte ţări, expresionismul nu a avut nici amploarea, nici intensitatea tragică pe care le-a cunoscut în cultura germană. Fără îndoială, se pot menţiona, mai ales în artele plastice, fenomene însemnate, precum pictura lui Rouault, a grupului de artişti flamanzi constituit în Laethem-Saint-Martin, creaţia italianului Sironi, a belgianului Permeke, accente ale artei lui Tonitza, o perioadă a aceleia a lui Ţuculescu sau (ca în cazul picturii mexicane), o constantă a unei întregi direcţii estetice. Se poate, de asemenea, urmări filiaţia artei grupului münchenez „Călăreţul albastru" (şi, îndeosebi, a lui Kandinsky) în expresiile stilistice ale unor curente contemporane. În literatură (şi, poate, în poezie, mai ales), asemenea cazuri sînt cu totul izolate, ele constituindu-se foarte arar în adevărate curente literare. Atmosfera de descurajare, lipsa oricăror perspective au făcut, însă, ca şi în cultura altor ţări europene să apară opere poetice care pot fi asemuite cu creaţiile expresionismului german. Uneori, bineînţeles, ele reprezintă numai coincidenţe, produse ale unor confruntări similare cu problemele grave ale lumii sociale. Alteori, însă, se poate vorbi de receptarea unor înrîuriri ale poeziei germane din preajma celui dintîi război mondial, evidente, deopotrivă, în conţinutul sentimental şi în formele de expresie. Un exemplu de apropiere, pe un drum propriu, de teritoriul poeziei expresioniste este cel al cehului V l a d i m i r H o l a n ; lirica lui, chinuitoare investigare a unui spirit care intuieşte cu dureroasă acuitate catastrofele unei lumi bîntuite de războaie, a unei lumi ce nesocoteşte suferinţele individului, e — de fapt — o pictură sumbră, ale cărei culori întunecate se încheagă în umbra unor imagini de o fascinantă claritate. Volumele lui mărturisesc o viziune de o tristeţe copleşitoare, oamenii sînt „caverne ale inimii în groapa zilei", peisajele lui sînt inundate de ploi cenuşii, un personaj al poemului

său, *Noapte cu Hamlet*, vede numai „oase şi cranii descărnate" aidoma între ele. Intensitatea suferinţei îl apropie, cum s-a spus, de Trakl, iar dominantele întunecate ale descrierilor — de René Char (dar şi de slovenul Srečko Kosovel, autor al unor poeme cu o crispantă viziune a morţii). Însă poezia lui afirmă o încredere în destinul omului eliberat, şi din adîncurile în care mocneşte durerea şi se cuibăreşte, amenintătoare, spaima morţii şi îndoielile vieţii se înalţă un gînd încrezător : „Acelea sînt princiarele voci ale inimii / pentru armonie, care nu se hrăneşte din nebunie". Şi, pe orizontul nocturn, dezolant, al poeziei lui, se înalţă, surprinzător, un stejar, simbol al vieţii :

Suflet de veacuri ! Moarte sînt
crengile tale... Dar cu fiecare primăvară iarăşi
izbucneşte în crude mlădiţe.
Străveche viaţă ! Cimitirele te-au înăbuşit,
s-a înălţat deasupra-ţi moartea... Şi totuşi
tu duci de mînă un copil ! [1]

Un poet a cărui operă prezintă izbitoare asemănări cu poezia dezamăgirilor şi a desperărilor expresioniste este şi italianul D i n o C a m p a n a. Fără îndoială structura lăuntrică a acestei poezii e mai puţin explicată de eventuale influenţe directe decît de biografia tragică a poetului. Internat într-un spital de boli nervoase de lîngă Florenţa, în preajma lui 1920, el îi înfăţişa medicului său următoarea autobiografie : „La cincisprezece ani, am intrat la un colegiu de lîngă Torino. Mai tîrziu, la Universitatea din Bologna. Nu m-am împăcat cu chimia. Dacă m-aş fi dus la Litere, poate că mi-aş fi găsit un rost onorabil în viaţă... Pe urmă, am început să scriu puţin, să vagabondez puţin... Am fost mînat de o adevărată manie a vagabondajului... Nestatornicia m-a împins întotdeauna spre o nepotolită dorinţă de schimbare... Am fost întemniţat în Elveţia pentru delictul de scandal în locurile publice... După aceea, în 1902 [2], o lună de închisoare la Parma... Patru luni într-un spital din Imola, pentru *de-*

[1] Trad. de Ovidiu Genaru, Vladimir Holan, *Noapte cu Hamlet*, Ed. Univers, Buc. 1974, p. 34.
[2] Campana avea atunci 17 ani ; se născuse în 1885.

mentia praecox... Am făcut tot soiul de munci: portar, fochist, pompier, cîntăreţ în Argentina; negustor în iarmaroacele Odesei, hoinărind apoi cu şatrele de ţigani. Mi-am mîzgălit *Cîntecele orfice* pe colţuri de masă, în cafenele, în zilele în care sufeream cumplit de foame... Cîndva am fost scriitor; dar am fost silit să renunţ: crizele bolii mele nu mi-au dat pace. Nu pot lega ideile între ele, nu pot să-mi urmez şirul..." [1]

Unicul volum de poezie care poartă numele lui Dino Campana a fost publicat în 1914 şi apoi, în cîteva ediţii, sporite pe măsură ce se descopereau alte manuscrise ale poetului care a murit în 1932. Campana, a cărui poezie a fost uneori comparată cu aceea a lui Trakl, nu a încercat nicicodată să convertească întreaga lume într-o proiecţie a propriului univers interior, aşa precum versurile poetului german.

Finalul unui poem, *Giardino autunnale* (*Grădină autumnală*), este copleşit de amintirile simbolismului:

E in aroma d'alloro,
In aroma d'alloro acre languente,
Tra le statue immortali nel tramonto
Ella m'appar, presente. [2]

„Parcul lui Campana nu este, totuşi, reprezentarea universului închis al esteţiştilor şi al prerafaeliţilor; el lasă a se înţelege că, dincolo de porţi, se întinde lumea exterioară, cu care sufletul poetului comunică" [3]. Prin versurile altor poeme trec, dealtminteri, asemenea sugestii ale relaţiilor misterioase dintre faptele concrete, ale vieţii, şi cele ale imaterialului. Un vînt care adie aduce şoaptele cuiva care se stinge, departe, într-un colţ neştiut al lumii. În forfota unui iarmaroc, poetul îşi aminteşte cîntecul unei fete, apariţie fantomatică „moartă fără să se fi născut". Totul este astfel alcătuit încît să îm-

[1] Cf. Sonia Raiziss and Alfredo de Palchi, în Willis Barnstone, *op. cit.*, p. 285.

[2] „Şi în mireasma de laur, / În mireasma acră, lîncedă de laur, / Dintre statuile nemuritoare, în amurg, / Ea îmi apare, prezentă."

[3] Luciano Anceschi, *Le Poetiche del Novecento* in Italia, Milano, f.d. (1962 ?), p. 182.

plinească năzuinţa poetului de „a preface viaţa într-o aglomerare de vise şi de spaime care să aducă durerea în inimă".

Rezultatul e o poezie neagră, în care sensurile se desluşesc anevoie, obiectele se confundă unele cu celelalte, învăluite de o pîclă groasă. Apropierile de viziunea lui Trakl s-au întemeiat, mai ales, pe asemănarea destinelor celor doi poeţi, pe boala care i-a doborît pe amîndoi. Dar, la Campana, versul aspiră să cuprindă înţelesuri mai generale, dincolo de cele ale propriei experienţe; motivul simbolic central e o fată pe care poetul o iubeşte, de care se teme, îi este milă, pe care o doreşte şi o dispreţuieşte. Acesta e şi personajul unuia dintre poemele cele mai des citate ale lui Dino Campana, *Una strana zingarella* (*O ţigancă ciudată*):

E tu piangi in ginocchio per terra colle mani sugli occhi
E i tuoi piedi lunghi e brutti
Allargarti per terra come zampe
D'una bestia ribelle e mostruosa.
Che sapore avranno le tue lacrimucce?
Un poco din fuoco? Io vorrei farne
Un diadema fantastico e portarlo
Sul mio capo nell'ora della morte
Per udirmi parlare in confidenza
I demonietti dai piedi forculi.[1]

Un sentiment de compasiune autentică, pe care poezia unui Gottfried Benn, de pildă, îl exprimă foarte arar, învăluie acest portret de fată:

Povera bimba come ti calunnio
Perchè hai i capelli tragici
E ti vesti di rosso e non odori.[2]

---

1 „Şi tu plîngi în genunchi, la pămînt, acoperindu-ţi ochii cu mîinile / Şi picioarele tale, lungi şi urîte, / Se întind pe pămînt precum labele / Unui monstru răzvrătit. / Ce gust vor fi avînd lacrimile tale? / Un pic de foc? Aş vrea să fac / O diademă fantastică şi să o port. / Pe cap în ceasul morţii / Ca să-i aud vorbind cu încredere / Pe micii demoni cu copite despicate."

2 „Sărmană copilă, cum te nedreptăţesc / Pentru că ai păr tragic / Şi eşti îmbrăcată în roşu şi n-ai miresme."

Ceea ce impresionează mai mult în asemenea poeme, alcătuite din fragmente de confesiuni şi de comentarii, întrerupte brusc, pentru a face loc unui crîmpei de viziune înfiorată, este că poetul depăşeşte adesea propriul univers terific, pentru a se apleca asupra suferinţei altora. Asemenea poeme (e adevărat lipsite de o concluzie foarte clară) se opun unei caracterizări care le consideră consacrate numai „simbolisticii fără relaţie cu timpul“ [1]. E drept că în aceste versuri (pentru care au fost evocate modelele lui Novalis şi Rimbaud) se poate desluşi cu uşurinţă ispita unei „himere eterne“, a „visului“ ; dar ele nu sînt lipsite de accente precis definite, de aluzii directe la existenţa contemporanilor. Iar „visul“ lui Campana conţine destule elemente ale încrederii în venirea acelor timpuri în care „omul liber va întinde braţele spre cerul infinit, în care nu va mai sălăşlui umbra nici unui dumnezeu“. [2]

Dacă e posibil ca viziunea apocaliptică a nefericitului poet italian să fie pusă în relaţie cu aceea a lui Trakl e mult mai greu să se stabilească vreo legătură de influenţă directă între expresionismul german şi poeţii englezi a căror creaţie s-a născut din tragica experienţă a războiului. Poate că numai versurile lui Wilfred Owen (mort, şi el, foarte tînăr, la 25 de ani) s-ar putea compara cu acelea ale lui Heym, de exemplu. Peisajul întunecat al poeziei sale e descris cu mijloace picturale şi cu o tehnică a versului asemănătoare cu aceea a poetului german. Asonanţele sînt chemate să sugereze atmosfera stranie, lipsită de orice armonie, care învăluie cîmpul de luptă ; ca şi la Becher, ritmurile discontinui vor să evoce zgomotele mitralierelor şi ale bătăilor de tobă. Priveliştile războiului, cîmpiile de lîngă rîul Somme, de pildă, au ceva din dezolarea peisajelor lunare, spaimele sînt pricinuite de apropierea concretă a morţii :

My soul looked down from a vague height with Death,
As remembering how I rose or why,
And saw a sad land, weak with sweats of dearth,

[1] Cf. Bernard Sarrat, *Etat lirique*, Paris, 1972, p. 66.
[2] Gianni Pozzi, *La Poesia italiana del novecento*, Torino, 1965, p. 112.

Gray, cratered like the moon with hollow woe,
And pitted with great pocks and scabs of plague.

Across its beard, that horror of harsh wire,
There moved thin caterpillars, slowly uncoiled.
It seemed they pushed themselves to be as plugs
Of ditches, where they writhed and shrivelled, killed.[1]

Moartea, aşa cum o înfăţişează poezia lui Owen, fusese prevestită de demonul din versurile lui Heym, stînd călare pe acoperişul casei incendiate. Poemele compuse în ultimii ani ai războiului, cînd experienţa sufletească a lui Owen fusese sporită în chip atît de semnificativ prin descoperirea neconteniţă a acestei lumi „de durere, de sînge, de lacrimi, de foamete, de moarte", afirmă compasiunea faţă de victime, indignarea faţă de ucigaşi. Sonetul *Bun pentru tinerii sacrificaţi* este un exemplu al acestei atitudini a poetului englez (el însuşi ucis cu o săptămînă înaintea încheierii armistiţiului) :

What passing bells for these who die as cattle ?
Only the monstruous anger of the guns.
Only the stuttering rifles' rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.
No mockeries for them from prayers or bells,
Nor any voice of mourning save the choirs, —
The shrill demented choirs of wailing shells ;
Aud bugles calling for them from sad shires.[2]

---

[1] „Sufletul meu privea în jos, ca Moartea, de pe o vagă înălţime, / În vreme ce-şi amintea cum m-am ridicat şi de ce, / Şi a văzut un ţinut nisipos, slăbit de sudorile sărăciei, / Cenuşiu, cu cratere, asemenea lunii cu durere găunoasă, / Şi găurit cu mari ciupituri de vărsat şi bube de ciumă. // De-a curmezişul bărbii lui, acea oroare a sîrmelor aspre, / Se mişcă omizi subţiri, desrăsucindu-se încet. / Parcă s-au silit singure să fie asemenea unor dopuri / Ale şanţurilor, unde s-au zvîrcolit şi s-au ofilit, ucişi."

[2] „Ce clopote de moarte [sună] pentru cei ucişi ca vitele ? / Doar monstruoasa mînie a tunurilor. / Doar bîlbîiala trăncănelii puştilor / Poate repeta grăbitele lor rugăciuni de moarte. / Nici o batjocură pentru ei în rugăciuni sau în clopote, / Nici un glas de jale nu salvează corurile, / Ascuţitele, dementele coruri ale obuzelor care jelesc ; / Şi trîmbiţele chemîndu-i din triste ţinuturi."

Sonetul ilustrează concepţiile expresioniste privind stilul poetic (dar, în acelaşi timp, juxtapunerea brutală „clopote de moarte" e în tradiţia baudelairiană). Asonanţele, onomatopeile (care le amintesc pe cele ale lui Stramm), creează — în forma tradiţională a sonetului — o atmosferă apocaliptică.

Poemul cel mai reprezentativ pentru viziunea lui Owen este *Întîlnire ciudată*, rămas neterminat la moartea poetului. Imaginile tranşeelor sfîrtecate de obuze, a sentinelelor stînd nemişcate în ploaia îngheţată, a cadavrelor de soldaţi pe care, încetul cu încetul, le înghit noroaiele se concentrează în viziunea unui dezastru universal, o viziune întemeiată pe convingerea că niciodată cei asasinaţi nu pot fi împăcaţi cu ucigaşii lor :

Now men will go content with what will spoiled.
Or, discontent, boil bloody, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the tigress,
None will break ranks, though nations trek from progress.
Courage was mine, and I had mystery,
Wisdom was mine, and I had mastery ;
To miss the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.
Then when much blood had clogged their chariot-wheels,
I would go up and wash them from sweet wells,
Even with truths that lie too deep for taint...[1]

În această cutremurată milă pentru cei care piereau zadarnic pe front, în îngrijorarea pentru viitorul umanităţii se descifrează o capacitate de a ieşi din universul lăuntric, incomparabil mai mare decît aceea a lui Trakl. Poate că, din

[1] „Acum oamenii vor fi mulţumiţi cu ceea ce au jefuit. / Sau, nemulţumiţi, fierb sînge şi sînt scuipaţi. / Vor fi iuţi cu iuţeala tigroaicei, / Nici unul nu va rupe rîndurile, deşi naţiunile se trag înapoi de la progres. / Curajul a fost al meu, şi am avut mister, / Înţelepciunea a fost a mea, şi am avut măiestrie ; / Să nu particip la marşul acestei lumi care se retrage / În citadele zadarnice care nu sînt înconjurate de ziduri. / Apoi, cînd sîngele le-a înţepenit roţile căruţei, / Aş fi urcat şi le-aş fi spălat cu apa dulcilor fîntîni, / Le-aş fi vopsit chiar cu adevăruri care mint prea adînc."

acest punct de vedere, numai Campana şi — mai ales — Blok pot fi comparaţi cu Owen.

Poezia lui Robert Graves este, în primul rînd, aceea a unui „observator care se fereşte să tragă vreo concluzie“ [1] din cataclismul la care era conştient că asistă.

It behoved us, indeed, as poets
To be silent in Siloam, to foretell
No visible calamity, [2]

îşi mărturiseşte el convingerea în *Prăbuşirea turnului de la Siloam.* Graves adoptă atitudinea unui supravieţuitor dintr-un măcel în care a văzut pierind atîţia dintre tinerii generaţiei sale. Dar amintirile catastrofei la care fusese martor se întorc, după treizeci de ani de la război, asemenea unor fantome, în poezia lui :

Is this joy? to be doubtless alive again,
And the others dead? Will your nostrils gladly savour
The fragrance, always new, of a first hedge-rose?
Will your ears be charmed by the thrush's melody
Sung as though he had himself devised it? [3]

Poetul e uimit şi îndurerat că a rămas în viaţă, dar se îndoieşte că experienţa pe care a încercat-o este altceva decît o amintire înşelătoare. Să fie aceasta numai rodul „unei detaşări complete de evenimente“ [4] ? Sau, mai curînd, urmarea faptului că „retrospectiv, acele imagini ale războiului apăreau halucinante“ [5], atît de violent opuse raţiunii omeneşti, încît păreau, pur şi simplu, imposibile ?

---

[1] Babette Deutsch, *Poetry in Our Time*, New York, 1963, p. 227.

[2] „Ne-a cutremurat, desigur, ca poeţi / Să tăcem în Siloam, să nu prevestim / Nici o calamitate vizibilă.“

[3] „Aceasta-i bucuria? să trăieşti din nou, fără îndoieli / Şi alţii să fi murit? Vor sorbi nările tale, cu bucurie, / Mireasma mereu nouă a primului măceş? / Vor fi vrăjite urechile tale de cîntecul sturzului / Cîntat de parcă l-ar fi născocit el însuşi?“

[4] Aşa cum socoteşte R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1957, p. 181.

[5] Vezi J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 111.

Sentimentul dominant în versurile unui bocet la moartea prietenului său e o dovadă că Robert Graves nu a rămas „un detaşat“ :

The unnecessary sun was not there,
The necessary earth lay without care —
For more than sunshine warmed the skin
Of the round world that was turned outside-in. [1]

Sau deznădejdea, atît de evidentă în alte versuri ale aceluiaşi poem şi care se apropie, foarte semnificativ, de nihilismul celor dintîi expresionişti :

No escape,
No such thing ; to dream of new dimensions,
Cheating checkmate by painting the king's cheek
So that he slides like a queen.
Or to cry : „Not true ! not true !“
Like a corpse in the cholera pit
Under a load of corpses... [2]

Graves găseşte, în cele din urmă, resurse pentru a putea supravieţui. Dragostea (deşi înţeleasă şi ea ca o suferinţă) îi dă acest suport moral care, poate, i-a înşelat pe unii comentatori, îndemnîndu-i să creadă că acest refuz de a se lăsa învins, de a se confunda cu însăşi moartea (ca la Trakl sau la Heym), ar însemna „detaşarea“ de drama propriei sale generaţii :

The untameable, the live, the gentle,
Have you not know them ? Whom ? They carry
Time looped so river-wise about their house
There's no way in by history's road
To name or number them.

---

1 „Soarele cel netrebuincios n-a fost acolo, / Pămîntul necesar zăcea nepăsător / Pentru că mai mult decît lumina soarelui a încălzit pielea / Rotundei lumi întoarse pe dos.“

2 „Nici o scăpare, / Nu există aşa ceva ; să visezi la noi dimensiuni, / Făcînd şah-mat, trişînd, vopsind obrazul regelui / Aşa încît el se mişcă asemenea unei regine. / Sau să strigi : «Nu e adevărat ! nu e adevărat !» / Asemenea unui cadavru în groapa holerei / Sub o grămadă de cadavre.“

In your sleepy eyes, I read the journey
Of which disjointedly you tell; which stirs
My loving admiration, that you should travel
Through nightmare to a lost and moated land,
Who are timorous by nature. [1]

Mai tîrziu, tema dragostei va fi dezvoltată în poezia lui Graves care va identifica femeia iubită cu „zeiţa albă", în acelaşi timp muză şi „alter ego" al bărbatului. (Scriitorul îi va consacra o întreagă carte, explicînd această nouă mitologie în care fiecare imagine simbolizează o valoare morală).

În tradiţia lui Thomas Hardy, destul de puţin receptivă la forma modernă, poezia lui Graves nu respinge (precum, de pildă, aceea a lui Yeats) confesiunea directă, acea „persoană întîi" pe care contemporanii săi englezi o socoteau doar „o mască". Propria experienţă (socotită de el însuşi „un vis ciudat şi negru în care e greu să crezi"), reflexiile sale l-au determinat să vadă prăbuşirea unei biserici şi, apoi, a unui imperiu în alcătuirea căruia conştiinţele poeţilor se cuveneau să rămînă adevărate insule de frumuseţe :

In Peter's Church there is no faith or truth,
Nor justice anywhere in palace or court.
That we continue watchful on the rampart
Concerns no priest. A gaping silken dragon,
Puffed by the wind, suffices us as God.
We, not the City [2]*, are the Empire's soul :*
A rotten tree lives only in the rind. [3]

[1] „Cei neîmblînziţi, cei vii, cei buni, / Nu i-ai ştiut ? Pe cine ? Ei poartă / Timpul răsucit, asemenea unui rîu, spre casă, / Nu se poate, pe drumul istoriei, / Să-i numeşti sau să-i numeri. // În ochii voştri somnoroşi, citesc călătoria / Despre care îmi vorbiţi pe rînd ; ceea ce-mi stîrneşte / Admiraţia plină de dragoste, pentru că aţi călătorit / Prin coşmar spre un ţinut pierdut şi plin de şanţuri, / Care sînt fricoase prin fire."

[2] În cazul de faţă, numele cartierului bancar şi comercial al Londrei.

[3] „În biserica lui Petru nu există credinţă sau adevăr ; / Nici dreptate nicăieri, la palat sau în tribunale. / Că noi continuăm să veghem pe metereze / Asta nu-i interesează pe preoţi. Un balaur de mătase cu botul căscat, / Suflat de vînt, ne-ajunge ca Dumnezeu. / Noi, nu cei din City, sîntem sufletul imperiului : / Într-un copac putred e vie doar coaja."

Expresionismul românesc s-a manifestat în direcţii diverse, încorporînd forme foarte variate ale artei. Ca şi în alte culturi, istoria literaturii române nu semnalează grupări expresioniste constituite ca atare, care să acţioneze în spiritul unui manifest sau al unui program redactat minuţios. Mai mult decît atît, reflexe ale atitudinii expresioniste pot fi regăsite, cîteodată, în opera unor artişti care aderaseră formal la alte curente şi care publicaseră în paginile unor reviste orientate spre alte idealuri estetice.

Intelectualii români întorşi din Germania, unde studiaseră în anii precedenţi celui dintîi război mondial, au fost primii care au familiarizat publicul din ţara noastră cu problemele fundamentale ale expresionismului. Cum era, poate, firesc, ecourile expresioniste au răsunat, la început, în arta plastică ; comunicîndu-se mai direct, impresiile vizuale au fost receptate de unii pictori a căror predispoziţie temperamentală se adăuga înţelegerii lucide a ariei de probleme înfăţişate de estetica expresionistă.

Se cuvine relevată împrejurarea că, în arta românească, s-a manifestat cu precădere direcţia veristă a expresionismului, aceea care (mai cu seamă prin *Neue Sachlichkeit*) îşi afirmase crezul ei militant, adeziunea la o ideologie antiburgheză şi antimilitaristă. Tradiţiilor graficii româneşti din secolul al XIX-lea, participantă la cele mai de seamă evenimente ale vremii, sugestiile expresionismului german adăugau noi modalităţi de exprimare a unei atitudini etice şi politice.

Arta unor Tonitza, Jiquidi, Aurel Mărculescu, Nicolae Cristea, în care se distingeau răsunete ale expresionismului, era înnobilată de o fermă convingere că valorile umane merită apărate. De cele mai multe ori, expresionismul românesc (mai ales în ipoteza sa plastică) s-a manifestat ca o reacţie împotriva unei existenţe absurde, a unei lumi alcătuite strîmb. Dar (o întreagă perioadă a creaţiei lui Ţuculescu stă mărturie) el a urmărit să exprime şi întrebările asupra esenţelor şi ale sensurilor superioare ale vieţii, asimilînd — ceea ce e foarte caracteristic — înţelesurile filosofice ale folclorului românesc. Sentimentul neantului, al irecuperabilelor prăbuşiri sufleteşti lipseşte chiar şi din creaţiile în care determinările mizantropice sînt mai limpezi ; el va fi înlocuit cu o pole-

mică socială adesea violentă sau cu o atitudine filosofică în care aspiraţia spre echilibru nu este trăsătura cea mai puţin importantă.

De asemenea, filosofii români au crezut că pot descoperi în fundamentele estetice ale expresionismului preocupări specifice de a afirma existenţa umană. Problema se punea, mai ales, în legătură cu traducerea termenului *Einfühlung* care se dovedise dificil şi pentru alţi esteticieni din afara Germaniei.

Petre Andrei, de pildă, luase cunoştinţă, încă din anii studiilor sale în Germania, de ideile pe care le pusese în circulaţie cartea lui Worringer. Într-un studiu scris prin 1919—1920 [1], el observa că prin *Einfühlung* se înţelege „o obiectivare proprie a noastră, o oglindire a eului nostru în lumea externă". Şi adăuga, foarte semnificativ pentru sensul estetic pe care el îl atribuia cuvîntului: „Valoarea estetică se produce astfel *prin afirmarea vieţii... Negarea vieţii într-un obiect* constituie — după Lipps — *urîtul.* În aprecierea, în valorificarea estetică, noi avem în vedere *ceea ce e omenesc,* noi simţim valoarea ca existînd în noi, dar şi ca obiectivată. Simţim o simpatie estetică *pentru orice obiect unde punem viaţă*". (Sublinierile ne aparţin).

Se definea, în felul acesta, încă de la sfîrşitul deceniului al doilea, o atitudine caracteristică acelei literaturi filosofice româneşti a cărei preocupare va fi descoperirea înţelesurilor expresionismului: Relaţiile cu existenţa umană vor fi adesea relevate, atribuindu-li-se o însemnătate capitală. Valoarea artei expresioniste (şi nu numai a ei) era pusă în legătură cu capacitatea de a exprima un ideal uman, de a pătrunde în însăşi esenţa existenţei omului.

Un alt gînditor român (pe atunci foarte tînăr), Tudor Vianu, se va ocupa în paginile *Esteticii* sale de teoria lui Worringer. El releva „lărgirea cîmpului estetic de observaţie şi asupra artei orientale şi primitive, care nu înfăţişează forme organice şi vii, ci mai totdeauna forme abstracte şi moarte" [2]. Ideea lui Worringer că omul clasic şi cel primitiv nutresc aceeaşi aspiraţie spre fericire şi că, deci, raţiunea per-

[1] Şi publicat în revista ieşeană *Cronica,* nr. 4 şi 8/1968.
[2] Tudor Vianu, *Estetica,* ed. III, Bucureşti, 1968, p. 26.

manentă de a fi a artei „stă în împlinirea acestei nevoi“ [1], idee subliniată de Vianu, îngăduia aşezarea expresionismului, atît de profund influenţat de această concepţie, într-o perspectivă nouă. Concluzia esteticianului român era, deci, că arta expresionistă va păstra în străfundurile ei năzuinţa spre fericire şi înţelesurile ei vor fi cu atît mai tragice, cu cît aspiraţia aceasta va fi mai vehement contrazisă.

Semnificativă este, în acelaşi timp, atitudinea unor filosofi români faţă de concepţiile formale ale unor esteticieni contemporani. În *Istoria picturii în secolul XIX*, de pildă, Max Deri opera faimoasa împărţire a „atitudinilor fundamentale ale artei moderne“ ; precum se ştie, în această lucrare (apărută în 1920), Deri considera că direcţiile primordiale ar fi *naturalismul* (relevînd pasivitatea spiritului). *Idealismul* („tendinţa de a da numai ideea concretă a unui lucru şi de a-i retuşa însuşirile pur individuale“) şi *expresionismul* restituind „drepturile creatoare“ ale spiritului. L u c i a n B l a g a va respinge o asemenea împărţire, observînd — pe bună dreptate — că aceste categorii sînt cu totul relative, că există tipuri şi obiecte care aparţin dintr-o dată tuturor celor trei stiluri. Dar, ceea ce e important în polemica lui Blaga e că ea a determinat, în demonstraţia sa, o cercetare *filosofică* a izvoarelor expresionismului, urmărite nu ca nişte simple date istorice, ci ca elemente ale unei atitudini estetice, ale unei înţelegeri specifice a lumii. E îndeobşte cunoscut faptul că mulţi exegeţi ai expresionismului l-au socotit pe Grünewald ca pe un artist ce prevestise întemeierea unei direcţii moderne a expresionismului. Şi e foarte adevărat că pictorul veacului al XVI-lea se înfăţişa ca un înaintaş incontestabil al acestei creaţii străbătute de fiorul suferinţei extatice, mîntuitoare. Interpretările mistice ale naturii (prezente mai ales în pictura unor membri ai grupului münchenez „Călăreţul albastru“) vocaţia de a descoperi motive ale unei deznădejdi nihiliste îşi căutau, în cultura germană a secolului al XX-lea, rădăcinile în Evul mediu. Durerea se rostea, nu o dată, într-un limbaj împrumutat, în parte, din lexicul artei gotice tîrzii. Blaga a urmărit, într-o lucrare intitulată *Filosofia stilului*,

---

1 Tudor Vianu, *Estetica*, ed. III, Bucureşti, 1968, p. 26.

legăturile artei lui Grünewald cu viziunea expresionistă. El a scos în relief tocmai acele relaţii artistice care nu cad sub semnul accidentalului, respingînd exagerările unei judecăţi fals comparatiste, închinată să integreze în expresionism artişti şi chiar opere izolate ce prezintă numai asemănări periferice, şi nu o adevărată corespondenţă de sentiment şi de gîndire.

Descrierea pe care Blaga o face altarului de la Isenheim e o admirabilă pagină de comentariu al creaţiei artistice şi are, în acelaşi timp, meritul de a fixa premise precise pentru discutarea premergătorilor expresionismului. „E, desigur, o răstignire cum nu e alta mai mişcătoare ; braţele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit... Trupul lui Isus e verzui de moarte, de-a rîndul bătucit cu ghimpi care ies din carne ca ace de arici. Picioarele îndoite de groaznica durere sînt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar... Întregul e o viziune extatică a durerii mîntuitoare, viziune realizată prin o exagerare vădită a naturalului. A defini, cu toate acestea, expresionismul prin potenţarea, îngroşarea, intensificarea individualului înseamnă să te mărgineşti la o definiţie aproape negativă. În loc de a se căuta valoarea pozitivă ce-şi găseşte întruparea în expresionism, se face greşeala de a se lua ca punct de plecare natura, faţă de care expresionismul nu poate să fie decît o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negaţiune, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferenţiază îndeajuns expresionisticul de caricatural, care se potriveşte de minune cu aceeaşi definiţie... Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporţii supraindividuale absolute. *De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist*“ [1].

Nu orice exaltare a individualului este, deci, după opinia lui Blaga, expresionism : suferinţa nu e îndreptăţită, numai

---

[1] Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, Bucureşti, 1924, pp. 67—69, passim. Sublinierile din textul citat aparţin lui Blaga.

prin ea însăși, să fie socotită ca o trăsătură expresionistă. Nu numai intensitatea sentimentului, dar și însușirea lui de a sugera absurdul unei existențe individuale sau sociale, sfîșierile dureroase ale unei conștiințe care descoperă imposibilitatea de a-și împlini aspirațiile, definesc — astfel — expresionismul. Și, ceea ce e foarte semnificativ pentru gîndirea lui Blaga, obiectul poeziei se transcende „trădînd relațiuni cu cosmicul". Numai din această perspectivă poate fi înțeles și raportul cu expresionismul al liricii lui Blaga.

Poetul integra o întreagă mitologie a misterului, evoluînd de la panteismul celor dintîi compuneri spre o viziune ascetică a naturii. George Călinescu observa că panteismul poeziei de tinerețe a lui Blaga „ia forme virgiliene" [1]. De la „beția de vegetal, de fructe, de animalitate rece" [2], poetul va trece spre o convertire a mitului în poezie, în tradiția lui Novalis și, în general, a romantismului german. S-a spus despre această poezie că reprezintă „o speță de idealism magic, concepînd lumea ca o proiecție fantastică a unui eu magic, invadat de vis și aurit de miracole" [3]. Ceea ce e adevărat în sensul că, în viziunea lui Blaga, miracolul descinde din tradiția unui folclor străvechi în care tendința materialității este evidentă. Chiar și în versurile care dezvăluie inflexiuni ortodoxiste, viziunile au ceva din naivitatea (aici voită) a iconografiei populare :

Fecioara Maria
a legat rod ca un pom.

O asemenea creionare plină de grație e poate mai aproape de universul imagistic al unei Emily Dickinson decît de cel al poeziei expresioniste din secolul al XX-lea. Ca și poeta americană, Lucian Blaga cultiva misterul universului, așezîndu-l în lumea vegetalului, ea însăși o întrupare a misterului germinației și al morții :

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii, Compendiu*, ed. II, Buc., 1968, p. 352.
[2] *Ibidem.*
[3] Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc* 1940—1950, Buc., 1968, p. 25.

Apoi cu frunza cobori. Şi ţărna
ţi-o tragi peste ochi
ca o gravă pleoapă.

Poetul meditează la moarte în preajma „gorunului din margine de codru“ sub umbra căruia „îl învinge atîta pace“. Asociaţiile metaforice sînt, foarte adesea, vegetale; miracolul însuşi al lumii e o „corolă“ pe care poetul nu vrea „s-o strivească“. Asemenea lui Trakl (din *Abendlied, Verfall, Landschaft*, de exemplu), poetul român exprimă nevoia mistuitoare de a descoperi lumea miraculoasă a viselor, o lume în care somnul este o experienţă tot în planul miracolului. Dealtminteri, unul dintre volumele lui Blaga poartă, evocator, titlul *Lauda somnului*.

Dar spre deosebire de expresioniştii germani, mitologia lui Blaga nu cheamă sfîşierile, durerea, întunericul. Misterul ei (ca şi în pictura lui Van Gogh, faţă de care Blaga şi-a mărturisit adesea admiraţia) este accentuat de o nestinsă lumină; şi nu este lipsită de semnificaţie împrejurarea că unul dintre ciclurile sale de versuri e intitulat *Poemele luminii*. Blaga se apropia, astfel, de acele zone ale misterului arhaic grec în care acesta se întîlnea cu străvechea mitologie a dacilor. El nu căuta expresia „trăirii integrale“ în lumea exotică a arhipelagurilor polineziene, precum unii pictori germani din grupul „Die Brücke“, ci în religia mitică a popoarelor de pe actualul teritoriu românesc. Misterul lui Zamolxis (zeitate pe care Lucian Blaga a evocat-o adesea în opera sa) e un mister al luminii şi al soarelui. Poetul cultiva această vocaţie a întoarcerii spre ancestral, spre vremurile imemoriale ale legendei, pe care — şi în opera lui filosofică — le-a glorificat în mai multe rînduri, şi constituie substanţa unor poeme şi a unor aforisme, precum, de pildă, acesta: „Cu orice mare iubire se declară în noi un proces de regresiune prin mii de ani, spre situaţii mitologice primare şi sublime, cum este bunăoară aceea a fructului oprit sau a glasurilor divine şi demonice prin frunzişuri de rai“. Ceea ce aşază viziunea mistică în spaţiul unei alte tradiţii, aceea a unei mitologii care nu avea nici un punct istoric de contact cu lumea culturii medievale germanice de unde provenea curentul expresionist cel mai caracteristic din acest veac.

Miturile poeziei lui Blaga sînt, cel mai adesea, acelea ale folclorului românesc pe care poetul l-a integrat într-o viziune în acelaşi timp universală şi specifică. *Mioriţa* şi simbolurile ei au prilejuit poetului numeroase încercări de a desluşi orizonturile existenţei omeneşti pe pămîntul românesc cărora Blaga le spunea „spaţiu mioritic". Dar ceea ce, la marele poet anonim al *Mioriţei*, era fior al necunoscutului, sărbătoare a integrării în natură, devenea la Blaga temei al iraţionalului. George Călinescu recunoştea, printre alţii, structura platoniciană a sistemului filosofic al lui Blaga care „admite ca mijloc de investigaţie delirul" [1], numit de poetul şi filosoful român „cunoaştere luciferică". Cosmologia lui Lucian Blaga este şi ea, aşa cum s-a relevat, de obîrşie platoniciană. Observaţia că factorul geografic influenţează (uneori decisiv) percepţia intelectuală a unui întreg popor este transformată într-o teorie asupra „Spaţiului abisal etnic", guvernat de o entitate atotputernică, numită de Blaga „Marele Anonim" şi care corespunde Demiurgului lui Platon. Ceea ce înlesneşte înţelegerea unui vers din *Cîntec pentru anul 2000* în care Blaga se declară contemporan „cu fluturii, cu Dumnezeu", îndreptăţind comparaţia cu viziunea lui Rilke (căruia, dealtfel, Blaga i-a dedicat un poem, slăvindu-l pe cel „ucis de un ghimpe muiat în azur", adică — aşa cum s-a interpretat în mod justificat, mai tîrziu, de „setea de absolut").

Misterele nu sînt dezlegate, în această poezie, decît de revelaţie, dar de o revelaţie lipsită de spaime şi de încleştări lăuntrice :

Incă ieri, numai ieri, doar ieri
mă apăram cu frică
de zodia nouă ce se ridică.
Şi azi, dintr-odată, neaşteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat.
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mişcă-n zenit.

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 388.

Deschid porţile : Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit !

În acest amestec insolit de filosofie platoniană, de panteism, de misticism ortodox, de mitologie folclorică românească, s-a constituit o lirică de adîncă tensiune lăuntrică. Dar revelaţia mistică îl îndemna pe Blaga să descopere adevărul naturii palpabile. Folosind, de pildă, sugestia mitului străvechi al lui Zamolxis, el a compus un poem dedicat raportului dintre creator şi opera sa, şi a cărui concluzie, ca şi aceea a unei drame a lui Blaga ce pornea de la legenda Meşterului Manole, era că ficţiunea devine mai puternică decît creatorul ei. Zamolxe, tînjind după absolut, se bucură — totuşi — de contactul nemijlocit cu natura :

Altădată nopţile-mi erau leagăn de odihnă,
iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine
într-un vis atît de liniştit,
că reci şi jilavele şopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.

El trăieşte în mijlocul unei naturi bucolice, lipsită de mari conflicte, şi pescuieşte „somni rotunzi ca pulpele fecioarelor" sau îşi sacrifică oile şi „plînge în lîna lor". Chiar şi poemele ulterioare în care „virgilianismul" este — cum s-a spus — spiritualizat, iar „elementele agreate se sanctifică", natura rămîne aceeaşi forţă binefăcătoare pe care, în alt chip, o proslăveşte şi poezia populară românească. E o natură care nici nu-l îngrozeşte şi nici nu-l înspăimîntă pe om, ci se apropie, supusă, de el : căprioarele-i beau apă din palmă, ca iconografia prerenascentistă consacrată lui Francesco din Assisi.

Apocalipsele poeziei lui Blaga nu au nici ele aspectul înfricoşetor al nopţilor lui Trakl, cu „ciudate grădini... pline de şerpi, de fluturi de noapte, de păianjeni şi lilieci" ; ele introduc, e adevărat, viziunea tipic expresionistă a oraşelor

nimicite de mari dezastre, dar proclamă — în acelaşi timp — izbînda naturii descătuşate, ca într-un poem al lui Kipling :

Din depărtatele sălbăticii cu stele mari,
Doar căprioare vor pătrunde în oraşe
să pască iarba din cenuşă.
Cerbi cu ochi uriaşi şi blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porţile deschise —
uitîndu-se miraţi în jur...

Sentimentul însingurării atinge, astfel, la Blaga o intensitate diferită de aceea a poeziei expresioniste germane ; pentru că el rezultă, la poetul român, dintr-o concluzie filosofică şi nu dintr-un simplu impuls temperamental. Merită să fie relevată, în această privinţă, concepţia lui Blaga despre contribuţia subconştientului la creaţia culturală. Blaga reprezintă unul din cazurile (nu foarte frecvente) ale expresioniştilor care au receptat cu ochi critic teoria freudistă a funcţiei creatoare a subconştientului. „Coordonatele abisale", cum le numeşte Blaga, trebuie cercetate prin raportare la creaţiile de cultură ; dar gînditorul român respinge analogia freudiană între ideile psihopaţilor şi cele ale populaţiilor primitive, considerîndu-le — pe bună dreptate — pe acestea din urmă, forme de cultură şi nu fenomene patologice.

Ca şi în cazul multor pictori români, expresionismul lui Lucian Blaga se prezintă ca un fenomen particular, cu trăsături individuale foarte puternice care îi conferă un loc aparte în complexul mişcării artistice europene şi, deşi adesea interpretările pe care le propune mitologiei folclorice româneşti se depărtează de spiritul acestei creaţii, poezia lui Blaga întregeşte, într-un chip foarte personal peisajul liricii moderne româneşti.

Un accent propriu introduce în expresionismul românesc şi Al. Philippide ; însetat şi el de absolut, confruntat de întrebări tulburătoare [1], poetul e ispitit de simbolurile naturii eterne şi, fireşte, în primul rînd, de acela al lui Pan,

[1] Vezi Al. Piru, *op. cit.*, p. 55.

care — în concepţia sa — înseamnă deopotrivă *totalitate* şi *creştere biruitoare*:

Vreau să m-amestec pe deplin
Cu plasma din adînc a vieţii,
Să fiu la fel cu-acel elin
De care pomenesc poeţii
Şi căruia în vremuri vechi
Un zeu îi dase drept pedeapsă
Să-i crească frunze din urechi
Şi negre rădăcini din coapsă.

Ciudat e că, totuşi, critica l-a considerat adesea pe Philippide ca pe un reprezentant al direcţiilor antimoderniste, asimilîndu-l nu o dată cu un fel de romantic tardiv, a cărui creaţie ar descinde exclusiv din tradiţia lui Poe şi a lui E.T.A. Hoffmann. Răspunzătoare sînt, poate, forma versurilor şi, uneori, sistemul de metafore în care se cultivă un simbolism întunecat. Adevărul e, însă, că — dincolo de această austeritate a formei — suprafaţa aparent liniştită ascunde, în străfunduri întunecate, o spaimă încrîncenată de moarte.

Poetul se simte înconjurat de eternitate, trăind în mijlocul unei mari singurătăţi în care el este „un Robinson cu insula în suflet". Peisajul poeziei sale este acela al unor bezne agitate — ca în Dante — în care se ivesc sinistre apariţii fantomatice. Uneori, acest univers se constituie — ca la atîţia alţi expresionişti — din fragmente ale unui peisaj urban concret, cu suburbii sordide; aceste imagini se risipesc în clipa în care poetul afirmă aspiraţiile spre lumină ale umanităţii, visînd la întemeierea unei lumi a frumuseţii şi a speranţei. În lirica lui vor alterna, astfel, orizonturile infernale — sub care vîntul urlă asemenea cîinilor — cu cerurile serafice, străbătute de poet pe o luntre la cîrma căreia se află un crin. Trecerea din întristare în exuberanţă nu este numai, aşa cum s-a spus cîndva, „romantică"; intensitatea cu care hipersensibilitatea poetului recepteaza şi amplifică mişcările mediului este proprie, deopotrivă şi expresionismului.

Războiul (ca şi la Heym) e un monstru care sfîrtecă vieţi şi striveşte destine. Umanitatea trebuie regenerată prin frăţie

şi atotcuprinzătoare dragoste. Philippide a dedicat, de aceea, victimelor antifasciste versuri de o profundă emoţie :

Cînd aţi pornit cu suflet flămînd de nemurire
Rîvnind spre-o lume dreaptă de tihnă şi splendoare,
Cine-ar fi spus că visul de-azur şi strălucire
Şi idealul nostru de pace şi iubire
Vor fi scuipate, frînte, călcate în picioare ?
Cine-ar fi spus, prieteni, că veţi pieri în drum,
Prin cîmpuri teutone, în munci ucigătoare
Zvîrliţi de vii prin ruguri şi-n cuptoare ?
Nu doarme-n nici o urnă sărmanul vostru scrum.
Şi vîntul e mormîntul vostru-acum.
Dar visul vostru cîntă în visul meu mereu ;
De vorbă stau acuma cu voi ca altădată
Şi în adîncul sufletului meu
Adun cenuşa voastră-mprăştiată.

O asemenea poezie în care se desluşeşte sentimentul solidarităţii cu cei ucişi de hitlerişti leagă, de fapt, două direcţii fundamentale ale creaţiei expresioniste, amîndouă prezente în opera lui Al. Philippide. Obsesia nopţii, a fantasticului negru, a destinului necruţător, se însoţeşte cu tonul vehement, cu osîndirea hotărîtă a unui întreg sistem social.

Mai cu seamă după război, poezia lui Philippide se limpezeşte celebrînd viitorul omenirii pe care îl înţelege, tot mai adesea, ca pe o frăţietate şi ca pe dragoste între popoare. Tonul profetic, gestul sacerdotal îmbrăţişează acum o nouă realitate, în vreme ce Infernul însuşi pare a se pierde în vînt : coborînd la ţărmul Styxului, poetul constată că undele negre ale rîului s-au luminat, că — simbolic — luntraşul morţii, Charon, Cerberul şi chiar cetele umbrelor s-au risipit pentru totdeauna. Întoarcerea printre cei vii nu mai e imposibilă, poetul părăseşte ţinuturile subpămîntene şi revine printre oameni, schiţîndu-şi astfel concepţia estetică : totul se lămureşte în funcţie de puterea noastră de închipuire şi de „măsura cu care ne măsurăm“ [1].

---

[1] Vezi şi Al. Piru, *op. cit.*, p. 56.

Relaţiile dintre efemer şi etern sînt înfăţişate într-un chip foarte semnificativ: clipa înseamnă veşnicie, iar arta este o permanenţă umană imaculată. Pentru aceasta, poetul proclamă, însă, necesitatea unei arte înnoite, capabilă să cuprindă o realitate spirituală mai complexă. Fiindcă altminteri, e osîndită irevocabil să rămînă un straniu obiect de muzeu:

Rugină nefolositoare
Sufletelor viitoare,
Te văd în timpuri foarte-apropiate
Zăcînd printre unelte demodate,
Maşină cu-ntrebuinţări uitate,
Mai nebăgată-n seamă în giulgiul tău de praf
Decît mongolfierii sau primul batiscaf!

Întemeiată pe viziunea tragediei universale, elegia „somptuoasă şi neagră" a lui Philippide s-a luminat pe măsură ce poetul a asistat şi a participat, în anii maturităţii, la împlinirea unor idealuri umanitare înalte.

Personalităţi puternic conturate, precum Blaga şi Philippide, Tonitza şi Ţuculescu, au dat expresionismului românesc un contur specific. Nutrindu-se din idealuri estetice care nu acceptă deznădejdea nihilistă, reconsiderînd adesea sensurile tradiţionale ale folclorului, mişcarea artistică expresionistă din ţara noastră (sau, uneori, aceea care a receptat ecouri ale expresionismului european, prelucrîndu-le într-un sens propriu) se înscrie, cu un profil îndeajuns de personal, în peisajul creaţiei moderne universale.

•

Împrejurările vieţii sociale din acest secol au determinat reacţii complexe ale artei şi literaturii. Opoziţia faţă de tendinţele antiumaniste, exprimate din ce în ce mai violent de ideologia burgheziei, faţă de brutalitatea vieţii cotidiene nu s-a tradus numai printr-o literatură a desperării, a orizonturilor închise; protestul a căpătat adesea forme mai elocvente decît acelea ale evadării într-o lume iluzoriu despărţită de exasperanta existenţă reală. Atmosfera revoluţionară care

a cuprins întreaga Europă în perioada imediat următoare primului război mondial şi a Revoluţiei Socialiste a determinat, în literatura tuturor ţărilor, afirmarea unor direcţii ale căror sens umanist era explicit: poeţii visau la o lume mai frumoasă pe care s-o clădească nu în afara lumii reale, concrete, ci în mijlocul ei, împlinind idealurile unor vaste categorii umane.

Semnificativ e faptul că, indiferent de credinţele lor estetice, foarte mulţi scriitori şi artişti au abordat o tematică revoluţionară după ce au avut prilejul să vină în contact cu ideile marxism-leninismului. Chiar dacă atitudinea antiburgheză fusese limpede şi în creaţiile lor anterioare, ea a căpătat, în acei ani, o adresă mai directă. Expresionismul lui Becher, futurismul lui Maiakovski, suprarealismul lui Aragon, de pildă, s-au convertit — mai devreme sau mai tîrziu — într-o expresie poetică influenţată evident de ideologia proletariatului internaţional şi de ciocnirile sociale din propriile ţări. Cel mai adesea, poeţii care au aderat în chip decis la aceste idealuri generoase au fost membri ai partidelor comuniste; au fost, însă, şi cazuri — la fel de elocvente — în care apropierea de ideile revoluţiei s-a produs fără ca artiştii să fi aderat direct la partid. Ceea ce demonstrează încă o dată forţa de influenţare cu care acţionează ideile comunismului, creînd o atmosferă prielnică antrenării unor categorii foarte largi în mişcările revoluţionare.

Evoluţia lui Aleksandr Blok este semnificativă în această privinţă. Începuturile sale poetice mărturiseau influenţa simbolismului care, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, era predominantă în lirica rusă.[1] Mai mult, concepţia „artei pentru artă", exprimată adesea de tînărul poet, se însoţea cu unele idei despre om şi despre destinul lui provenind direct din Nietzsche. Era o vreme în care literatura rusă îşi afirmase personalitatea, în primul rînd, în cîmpul vast al romanului (operele lui Tolstoi, Dostoievski şi — într-o măsură — cele ale lui Turgheniev înrîurind ample di-

[1] Vezi Janko Lavrin, *From Pushkin to Mayakovsky*, Londra, 1948, p. 235.

recţii ale prozei europene [1]), şi în cel al dramei, unde numele lui Cehov dobîndise ecouri largi în creaţia universală. Poezia nu avea acelaşi prestigiu ; critica deplîngea frecvent pierderea tradiţiei din vremea lui Puşkin şi a lui Lermontov [2]. Cu toate acestea, o incontestabilă efervescenţă a marcat lirica rusă din acea epocă, în care operele unor Valerii Briusov, Innokenti Annenski, Andrei Belîi se alăturau recentei revalorificări a unei creaţii foarte personale, cum era aceea a lui Feodor Tiutcev. În această atmosferă s-a format Aleksandr Blok ; gîndirea lui a fost influenţată, la început — mai presus de orice direcţie poetică —, de misticismul lui Vladimir Soloviov.

Cel dintîi volum de poezii al lui Blok, *Stîhi o prekrasnoi dame* (*Versuri despre frumoasa doamnă,* 1904), cuprinde numeroase aluzii la filosofia lui Soloviov ; cartea este, după propria definiţie a poetului, „simbolistă". Personajul central este deopotrivă o femeie reală (fiica vestitului chimist Mendeleev, care avea să devină soţia lui Blok) şi o întrupare a principiului frumuseţii, aliat cu conceptul de înţelepciune divină, *Sofia,* cum purta numele această idee în cărţile lui Soloviov. „E foarte dificil, în această perioadă a creaţiei sale, să se despartă diferitele straturi ale simbolismului său şi să se spună cu certitudine că un poem e dedicat unei femei, altul unei idei, un al treilea ţării natale ; în acest sens, al complexităţii şi al simultaneităţii simbolurilor el este un poet modern tipic" [3].

Dar ţesătura versurilor este apropiată mai ales de modelele aparţinînd secolului al XIX-lea ; limbajul poetic e de o simplitate care sugerează mai curînd stilul prerafaeliţilor englezi decît metafora lui Rilke sau Yeats, scriitori cu care a fost comparat nu o dată. Dacă un poem ca *Sudden Light* (*Lumină bruscă*) al lui Rossetti, de pildă, ar fi tradus în limba rusă, cred că şi-ar afla cu siguranţă locul în volumul lui Blok. Ca şi poetul *Binecuvîntatei domnişoare,* Blok recu-

[1] Vezi şi Tamara Motîleva, *Literatura rusă clasică în lumina Occidentului,* în *Revista Fundaţiilor,* nr. 5/1947.
[2] Janko Lavrin, *op. cit.,* p. 236.
[3] J. M. Cohen, *op. cit.,* p. 86.

noştea în *Vita Nuova* un model al propriei opere ; el va intenţiona să scrie un comentariu în proză care să releve paralela. Dar, spre deosebire de Dante Gabriel Rossetti, el desluşea — încă de la început — în aerul straniu care-l înconjura, prezenţa simbolului răului. Încă din 1901 (avea atunci 21 de ani), Blok vorbea despre „un duh cu faţa albă" care rătăceşte prin locurile familiare poetului, dar este alungat de puterea femeii iubite. Imediat, însă, după publicarea *Versurilor despre frumoasa doamnă*, s-a produs o violentă criză morală : duhurile „cu faţa albă" au invadat poezia lui Blok care începea să se socotească lovit de blestem. Figura cerească a soţiei se transformă în aceea a unei vrăjitoare care nu mai păstrează nimic din frumuseţea angelică de odinioară.

Pe bună dreptate, s-a pus această îndelungă perioadă de deprimare în legătură cu întreaga atmosferă spirituală a Rusiei de la începutul acestui secol [1]. Blok duce o existenţă singuratică : cutreieră tavernele, locurile rău famate, în tovărăşia unor indivizi extrem de dubioşi. Caută cu desperare o nouă împlinire a idealului „frumoasei doamne", dar descoperă de fiecare dată cît de departe se afla de tărîmul visat, al desăvîrşirii şi al purităţii. Detaliul vieţii obişnuite îl atrage, de data aceasta, şi — sub influenţa lui Strindberg — desluşeşte semnificaţii tragice în viaţa sordidă a periferiei, aşa cum, cîndva credea că poate desluşi eternitatea în „frumuseţea divină" propovăduită de Soloviov.

Blok şi-a declarat simpatia faţă de revoluţia din 1905. Evenimentele sociale i-au solicitat, în acea vreme, pe toţi intelectualii ruşi care îşi dădeau seama că asistau la un moment dintre cele mai însemnate ale istoriei ţării lor. Atitudinea faţă de revoluţie s-a tradus, la Blok, printr-o definire mai clară a opoziţiei dintre realitate şi vis. Poetul căuta noi valori care să întrupeze faptele binelui simbolizate cîndva de frumoasa doamnă a celor dintîi versuri ale sale. Pentru o vreme, ea se mai arată încă, deşi preschimbată în alte înfăţişări, precum aceea a unei necunoscute care se iveşte misterioasă în cafeneaua unde poetul bea în tovărăşia prie-

[1] Vezi *Istoriia ruskoi literaturî*, Akademia Nauk S.S.S.R., 1954, vol. X, p. 316. (Articol redactat de V. N. Orlov.)

tenilor săi. Ea trece „prin gloata de beţivi", „singuratecă şi frumoasă", respiraţia ei aducînd mireasma „unor lucruri legendare, uitate de mult". Poetul simte că i se împărtăşesc „mistere negrăite" şi că „un alt soare îi cuprinde fiecare colţ al fiinţei", pătrunzîndu-l „ca un vin tare".

Secretul acestei apariţii nu este dezvăluit poetului. El aşteaptă să-l descopere (nu ca Yeats, prin permanentă exercitare a funcţiei cunoaşterii), printr-o revelaţie care, însă, nu se produce. I se comunică numai fragmente ale adevărului; într-o înmiresmată dimineaţă de primăvară, în mlaştinile din preajma Petersburgului, cuprinse de dezgheţ, aude zvonul îndepărtat al unui dans ţigănesc. Aceasta este latura „rea" a misterului, a acelui mister care refuză să i se dezvăluiască în întregime.

Forţa pozitivă, capabilă să înlocuiască visele de odinioară, era — credea Blok — *muzica*, înţeleasă ca o noţiune complexă, semnificînd eliberarea de emoţii, inspiraţie poetică sau, în plan social, eliberarea umanităţii, revoluţia. Într-un amestec îndeajuns de confuz de concepţii, acestei idei i se alătura un fel de patriotism mistic: Rusia era privită ca o nouă întrupare a Frumoasei Doamne de odinioară, ca o forţă care armonizează *muzica*, acea muzică a cărei victorie va fi adusă de o nouă revoluţie. Dar, pentru Blok, revoluţia însemna şi înfrîngerea unei civilizaţii care împinsese lumea pe un drum greşit, încă din vremea amurgului Evului mediu. Poetul îşi însuşea, în felul acesta, concepţia naivă, utopică, potrivit căreia salvarea din impasul societăţii burgheze, din lumea relaţiilor antiumaniste determinate de capitalism, trebuia căutată într-o întoarcere definitivă la primitivism... „Vîrsta de aur" era adusă în plină epocă feudală, iar revoluţia (pe care Blok o prevestea şi o dorea) avea rolul de a porni de la realitatea acelei vremi îndepărtate şi, contestînd tot ceea ce s-a înfăptuit în lume de atunci încoace, să purceadă la statornicirea unor noi relaţii omeneşti.

Blok visa la o adevărată cruciadă, la „întemeierea unei noi credinţe"; dar visurile sale nu îmbrăţişau numai această latură spiritualistă a realităţii (sau, cum s-a spus, a „ireali-

tăţii"[1]) : ele conturau şi viziunea unor gigantice uzine care să se înalţe pe pămîntul Siberiei şi să aducă Rusiei belşugul, „întrecînd civilizaţia tehnică a Occidentului".

Aceste transformări erau necesare, în măsura în care viaţa oamenilor era, în ochii lui Blok, sordidă şi exasperată. Poemul *Umilinţă*, de exemplu, descrie lumea ca pe un bordel plin de mobile desperecheate, în care se înghesuie negustori şi jucători de cărţi. În această încăpere de o vulgaritate stridentă, intră un tînăr (o proiecţie a poetului însuşi) ; totul e în jur umilitor şi apăsător, dureros de trivial. Amurgul de iarnă care pătrunde pe ferestre accentuează fiecare detaliu al acestei picturi a vulgarităţii : tînărul nu mai poate îndura priveliştea şi fuge. Dar, chiar şi dincolo de zidurile casei desfrîului şi a deznădejdii, el nu se simte salvat. Amurgul însuşi este un simbol al deprimării şi al decadenţei.

Poemul era compus în 1911, într-o vreme în care Blok începuse a fi obsedat de gîndul morţii. „Frumoasa doamnă" nu mai era numai întruchiparea ţării natale, ci — printr-un sistem complicat de metafore — o alegorie a morţii. Poetul îşi privea viaţa al cărei sfîrşit îl bănuia aproape şi îl dorea să se săvîrşească în umbra turnurilor Kremlinului (care simbolizau tradiţiile şi puterea Rusiei) ; sau pe malurile Nevei, cuprinse de viscolul îngheţat, iar o bătrînă, aplecată de povara vreascurilor, să-i găsească trupul în zăpadă. Sau „într-unul din satele care-mi sînt atît de dragi", într-o toamnă cenuşie, sub ploile fără de sfîrşit.

Tema revine frecvent în poezia lui Blok, însoţindu-se cu aceea a regretului pentru copilăria pierdută. Într-un poem fără titlu (scris cam în aceeaşi perioadă), o escadră intră în apele unui golf şi, la fel de misterios cum se ivise, dispare numai semaforul de pe promontoriu continuînd să le semnaleze prezenţa. *Muzica* apăruse, deci, şi se pierduse, neştiută şi nu lăsase altă urmă a misterioasei ei prezenţe decît aceste semne („codificate", cum — s-ar fi spus cîteva decenii mai tîrziu) care promiteau că ea va veni însă odată în viaţa poetului.

Dar împlinirea supremă a *muzicii* rămîne revoluţia. *Pe cîmpia Kulikovo*, considerat de mulţi comentatori, dacă nu

[1] Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 249.

cel mai reprezentativ poem al lui Blok, în orice caz un moment crucial al evoluţiei sale poetice, cuprinde şi prorocirea evenimentelor revoluţionare. Locul în care se dăduse o bătălie decisivă pentru istoria Rusiei, din vremea luptelor cu tătarii, este investit cu un sens mult mai larg. Înţelesurile tradiţionale ale destinului ţării sînt, de data aceasta, profund modificate. Imaginii Rusiei patriarhale îi ia locul alta nouă, aceea a patriei confruntate de violente conflicte sociale, de tragedia războiului. Stepa răsunînd sub copitele cailor sălbatici nu este doar o metaforă a „pasiunilor mistuitoare“, a „vechii dureri“ care — asemenea „unui lup sub luna nouă“ — veghează, ameninţătoare ; ea este şi imaginea concretă a unei ţări care luptă pentru libertate. Şi, în vreme ce „goana tătară“ răsună în depărtare, poetul vede cum, pe întinsurile stepei, se aprind focurile.

Pămîntul Rusiei, cuprins de focurile luptei, va reveni din ce în ce mai des în versurile lui Blok ; ciclul *Ţara mea* (din care face parte şi *Pe cîmpia Kulikovo*) va înfăţişa această privelişte, atît de diferită de aceea a primelor poeme ale lui Blok. Uneori, versurile au un sunet mai calm, precum acelea în care poetul îşi aminteşte întîlnirea cu un bătrîn moşier, întrupare a paşnicei Rusii de odinioară ; nemărturisită, influenţa tolstoiană îl conducea pe Blok spre o concluzie idilică, atît de puţin conformă viziunii sale generale, aceea a unei ţări agitate de profunde conflicte, aşa cum apărea în cele mai multe poeme ale ciclului. Tonul devine, însă, predominant profetic. Dar sentimentul care caracterizează poemele este acela al unei iubiri fără speranţă pentru „Frumoasa doamnă“, simbolizată acum de figura iluminată de suferinţă.

Acesta era simţămîntul cu care Blok asista la marşul armatelor îndreptîndu-se, la începutul războiului, spre frontul galiţian. Totul era atît de departe de ceea ce el socotise a fi „bătălia eliberatoare“ ! Războiul nu însemna, pentru Blok, „eliberare a energiilor încătuşate“, aşa cum îl proclamase, cu numai cîţiva ani înainte, Marinetti ; poetul rus purta încă visele neîmplinite ale revoluţiei din 1905. Şi, de aceea, în pofida concepţiilor sale atît de neclare, a înţelegerii stranii a rosturilor schimbărilor sociale, el îşi va proclama admiraţia faţă de Revoluţia din Octombrie.

Fireşte, nu putea fi vorba de o adeziune totală la cauza socialismului ; Blok avea o concepţie mult prea sofisticată, înrîurită de prea multe idei potrivnice, pentru a fi putut înţelege dintr-odată sensul Revoluţiei. Poemul *Cei 12* este o dovadă a acestui amestec înnegurat de entuziasm revoluţionar şi de simbolistică mistică, aceasta decurgînd, în bună măsură, din viziunea mai veche a poeziei lui Blok, în centrul căreia stătea „Frumoasa doamnă", în ipostazele ei multiple.

Epica poemului este, aparent, foarte simplă : un grup de revoluţionari străbate, prin viscolul începutului de iarnă 1917, străzile Petrogradului. Sînt cîţiva oameni îmbrăcaţi în haine zdrenţuite, al căror mers e însoţit de zîmbetul batjocoritor al burghezilor de pe trotuar. Un vînt aprig străbate întregul poem, azvîrlind în lături inscripţiile şi pancartele cu lozinci fals democratice ale adversarilor revoluţiei, răscolind zăpada sub paşii celor doisprezece. Grupul se transformă, treptat, într-un fel de forţă impersonală, o stihie, un element implacabil al naturii.

Dar frazele poetice de o mare simplitate (în care abundă expresii idiomatice „ale străzii şi ale fabricii" [1]) conturează o atmosferă de mister, la care contribuie, deopotrivă, „elemente romantice, realiste şi simboliste" [2]. Şi, ceea ce — mai presus de toate — caracterizează sentimentul liric al poemului, este o ură nestăpînită faţă de lumea veche, faţă de tot ceea ce se împotriveşte acestui „vînt purificator" care vuieşte în versurile lui Blok. Tensiunea e sporită de o împrejurare tragică : unul dintre soldaţii acestui detaşament al gărzilor roşii o împuşcă, fără voie, pe Katia, iubita lui (o biată femeie de stradă, fără idealuri prea generoase, care adună, avară, „bancnote de-ale lui Kerenski"). Întregul poem urmăreşte, apoi, paralel cu acţiunea generală, reacţia morală a tînărului soldat, urmărit de amintirea crimei.

Ritmul sugerează violenţa ciocnirii între clasele sociale ; Blok se declară, fără ezitare, împotriva „burghezilor cu nasul înfundat în blănuri", care privesc la detaşamentul ce-şi urmează drumul pe străzile troienite şi întunecate. Lîngă

---

[1] Vezi Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 254.
[2] *Idem*, p. 255.

burghezul care pare „un semn de întrebare adresat cerului", stă o „biată corcitură", un cîine abătut şi flămînd ; poetul îşi dă seama cum aceste două făpturi (care, în viziunea lui, seamănă atît de mult una cu cealaltă) simbolizează „lumea cea veche". Nimic din ceea ce aparţine acestei lumi nu mai poate şi nu mai merită să fie salvat. Nici măcar imaginea „sfintei Rusii" de odinioară, cu izbele sărăcăcioase, pierdute în mijlocul pădurilor imense ; Blok ajunge, astfel, la o concluzie foarte diferită de aceea a primelor sale poeme : „Frumoasa doamnă" îşi pierde nimbul tainic, suferinţele poporului rus ies limpede la iveală.

Dar, deşi revoluţia se înfăptuieşte, aşa cum poetul însuşi declară, „fără ajutorul crucii" (ţelul acesteia rămînînd împlinirea dreptăţii universale, a frăţiei între oameni) ea i se înfăţişează ca o expresie a gîndirii creştine. Adică a acelei gîndiri care, după concepţiile mistice ale lui Blok, tinde să se convertească într-un „spirit suprem al muzicii", aşa cum considera el într-un eseu [1].

În felul acesta, simbolistica propusă de *Cei 12* se tulbură şi mai mult, şi asemănarea grupului de soldaţi cu ceata celor doisprezece apostoli devine evidentă. În mijlocul dezolării, al crimelor şi al viscolului neiertător, se conturează, astfel, imaginea misticismului creştin al lui Blok ; păşind pe zăpada îngheţată, apare — cu fruntea încununată de spini — însuşi Isus. Fără îndoială, din perspectiva filosofiei poetului, acest final are sensul unui mesaj mesianic, al prevestirii victoriei ; dar asimilarea idealului revoluţionar cu acela al bisericii nu face decît să adauge confuziei filosofice a poemului un element şi mai greu de susţinut.

Se cuvine, însă, relevată încă o dată semnificaţia apropierii de Revoluţie a acestei creaţii poetice cu o evoluţie atît de sinuoasă. *Cei 12* reprezintă o încercare a lui Blok de a-şi regăsi încrederea în oameni şi în viaţă, „o încercare exprimată cu un patos de care numai un mare poet e capabil" [2]. Din această perspectivă, s-ar putea presupune că apariţia (evident, neaşteptată) a simbolurilor din finalul poemului reflectă

---

[1] Vezi: Akademia Nauk S.S.S.R., *op. cit.*, p. 367.
[2] Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 258.

convingerea că, după zilele de suferinţă, va veni o vreme în care Revoluţia îşi va afirma capacitatea ei creatoare.

Mai puţin aluziv (şi, poate, mai programatic) este poemul *Sciţii*, compus în vremea tratativelor de la Brest-Litovsk ; el este, de fapt, un pandant al *Celor 12*. Dar, nici de această dată, concepţiile lui Blok nu sînt mai limpezi ; el se adresează Europei, vorbind din unghiul slavofiliei, ameninţînd-o cu o „invazie înspăimîntătoare a sciţilor". Rusia este „un sfinx" care „revarsă sînge" şi ai cărui ochi „privesc, privesc, privesc" restul continentului „cu o dragoste de piatră şi cu ură". Se desluşesc aici ecouri din Dostoievski, prea puternice pentru a mai îngădui glasului lui Blok să sune clar, în numele Revoluţiei, aşa cum poetul o dorea, de fapt. Apelul adresat popoarelor lumii care erau chemate să se alăture Revoluţiei din Rusia nu e conceput ca un îndemn la lupta pentru zdrobirea capitalismului ; cuvintele lui Blok au o rezonanţă sălbatică. În concepţia lui, Europa merita pedepsită, oraşele incendiate, catedralele prefăcute în grajduri, peste toată această viziune de spaimă, înălţîndu-se mirosul cărnii arse. Blok se situa, astfel, foarte departe de concepţia leninistă a Revoluţiei şi a caracterului ei internaţional ; încleştarea aceasta, descătuşarea forţelor uciderii şi ale distrugerii nu aveau nimic comun cu adevărata Revoluţie.

„Viaţa merită să fie trăită numai cînd cerem foarte mult de la ea" [1] ; această frază dintr-un eseu scris în timpul în care Blok îşi compunea poemele dedicate Revoluţiei, cuprinde un înţeles deosebit pentru evoluţia gîndirii sale sociale. De data aceasta, poetul sesiza mai exact sensul marii mişcări la care era martor : mesajul Revoluţiei cuprindea, în concepţia lui Blok, ideea „păcii şi a frăţiei popoarelor" [2]. Într-un eseu intitulat *Rusia şi intelectualitatea*, Blok scria, încheind o biografie spirituală plină de ezitări printr-o declaraţie hotărîtă în sprijinul Revoluţiei : „Totul are un sfîrşit... numai muzica nu moare" [3] ; *muzica*, idee supremă a

---

[1] Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 260.
[2] Vezi Ettore Lo Gatto, *Storia della letteratura Russa*, Florenţa, 1964, p. 625.
[3] Cf. *ibidem*.

creaţiei lui Blok, se întrupa acum într-o realitate concretă, dinamică, tulburătoare. Revoluţia însemna o forţă regeneratoare, însemna un moment de răscruce în istoria umanităţii, care va inaugura o epocă nouă, o lume a împlinirilor.

Blok a murit în 1921, înainte ca visele lui să se fi realizat pe deplin. Odată cu el dispărea cel mai de seamă reprezentant al şcolii simboliste ruse din care el a socotit întotdeauna că face parte deşi, în ceea ce-l priveşte, numai cu greu s-ar putea stabili un curent literar căruia să-i aparţină această creaţie cu un sunet atît de personal şi de difuz.

Reacţia împotriva „ceţurilor“ care învăluiau poezia lui Blok şi a ultimilor simbolişti, începe să se manifeste încă din jurul lui 1910. Se vorbeşte, în mod curent, de trei direcţii pe care le cuprindea această reacţie : cea dintîi, reprezentată de grupul „acmeist“ (condus de Nikolai Gumiliev, Anna Ahmatova şi Serghei Gorodeţki), care îndemna la o tratare în termenii realismului a evenimentelor vieţii cotidiene ; grupul futurist, dominat de personalităţile lui Maiakovski şi Hlebnikov, propovăduind o modernizare a expresiei poetice, în sensul adoptării unui vers mai energic, reflectînd direct epoca ; cea de-a treia grupare, a cărei poezie se inspira din peisajul satului rus, continua, într-o măsură, tradiţia literaturii lui Kolţov şi a lui Nekrasov.

Figura cea mai proeminentă a acestui din urmă grup este, fără îndoială, Serghei Esenin. Născut într-un sat al guberniei Reazan (în 1895), poetul aducea cu sine imaginea cîmpiilor şi a pădurilor de mesteceni a iernilor albe şi a primăverilor, cuprinse toate într-un lirism de o mare căldură lăuntrică. Poetul s-a simţit întotdeauna legat de pămîntul rus căruia se socotea dator cu toată fiinţa sa. Ar fi însă inexact să se interpreteze poezia lui numai ca o mărturie a „spiritului rustic“ rus, a „culorii locale“ ; e adevărat că Esenin s-a considerat întotdeauna ţăran şi că se simţea foarte stingher în forfota capitalei, că era în permanenţă mistuit de nostalgia satului. Că opunea civilizaţiei tehnice, proslăvită de futurişti, peisajul poetic al vastelor întinderi ruse, şi că, într-o măsură, opera sa rămîne tributară unui anume idilism. Dar e tot atît de adevărat că secolul al XX-lea nu a generat decît puţine creaţii cu un atît de

autentic şi de pur sentiment al naturii, mărturisit într-un lirism atît de plin de o învăluitoare melodie.

Esenin a cultivat chiar un fel de ostentaţie ; prietenul său, Marienhof, povesteşte cum, în anii şederii sale în Petersburg, poetul purta o cămaşă brodată cu motive ţărăneşti, cizme şi şapcă, cum cînta la acordeon melodii populare, „spre marea satisfacţie a *rafinaţilor,* care, astfel, veneau în contact cu *poporul,* fără să-şi părăsească elegantele apartamente din centrul oraşului“ [1]. Dar, dincolo de aceste poze puerile, Esenin a nutrit o dragoste sinceră faţă de satul rusesc, faţă de „cîmpurile cu porumb“, de „dumbrăvile de mesteceni“ şi de oamenii de la ţară. Elegia modernă a dobîndit, prin opera lui Esenin, un accent inedit, o prospeţime a expresiei, care se opuneau direct rafinamentului ermetic, atît de caracteristic unei bune părţi a poeziei de confesiune din acest secol.

Ceea ce surprinde în poezia lui Esenin este simplitatea mijloacelor cu care se realizează efecte lirice atît de puternice. Fără îndoială, există în poezia sa o largă varietate a ritmurilor melodice, inedite asociaţii verbale, imagini a căror aparentă spontaneitate ascunde o îndelungă elaborare a termenilor logici. Străvechile tradiţii şi obiceiuri, un fel de animism şi de panteism naiv sînt evocate cu o atotcuprinzătoare duioşie care face ca întregul peisaj să devină extrem de familiar, lipsit de orice fals exotism.

Dar Esenin aducea în poezia lui şi mărturia unui anume spirit anarhic, care tălmăcea — de fapt — protestul faţă de viziunea tradiţională, dispusă să atribuie ţăranului o atitudine resemnată şi extatică. La Esenin noţiunea de libertate era inseparabil asociată cu spaţiile vaste, cu largile cîmpii ale Rusiei. Poetul avea o fire neliniştită, „înclinată spre excese sentimentale“ ; dar năzuia să-şi păstreze marea puritate sufletească. Nu se poate, însă, explica apropierea sa de ideile revoluţiei (chiar aşa de puţin tipică, precum s-a produs în cazul său) numai prin efectul trăsăturilor temperamentale. Procesul este, întotdeauna, mult mai complex. Ceea ce rămîne valabil într-o asemenea afirmaţie este că adeziunea la Revoluţie este — dacă se împlineşte doar dintr-un impuls

[1] Cf. Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 264.

temperamental — mai puţin statornică (deşi mai bruscă) decît dacă e urmarea unei concluzii de ordin filosofic.

Obîrşia ţărănească a lui Esenin, căreia poetul îi acorda atîta importanţă, nu putea să nu influenţeze modalităţile lirice ale creaţiei sale. Simbolurile, mai ales cele din poemele de început, descindeau din reprezentările unei existenţe rurale arhaice ; ele se dilată, uneori, pînă la atingerea unor dimensiuni cosmice, în sensul mitologiei populare. Ca în poveştile ruseşti, Dumnezeu şi sfinţii iau chipuri de oameni, pogoară printre ei, luîndu-le obiceiurile, gesturile, comportîndu-se întocmai asemenea unor ţărani ; desacralizarea se produce în sensul unui fel de umanizare jovială. Dealtminteri, întregul peisaj eseninist are o incontestabilă înfăţişare cordială : zorii răsăriţi deasupra lanurilor de grîu îi sugerează imaginea unei vaci care îşi alintă viţelul ; luna este „un miel zburdînd în pajiştea albastră" ; toamna e o iapă roşcată ce-şi mîngîie mînzul.

Se înţelege de la sine că un asemenea spirit avea să întîmpine într-un chip foarte personal, diferit de cel al lui Maiakovski sau Blok, Revoluţia. El nu era nici poetul luptător visînd (în tradiţia lui Shelley) să-şi transforme versurile în trompete care să cheme la luptă, nici intelectualul copleşit de dezamăgiri, aşteptînd un nou Apocalips purificator. Esenin rămîne — aşa cum s-a observat — un revoluţionar utopic ; şi poemul pe care l-a scris în 1919, *Inonia*, constituie, de fapt, un pandant la *Cei 12*. La drept vorbind, împreună cu poemul lui Blok, cu *150 000 000* al lui Maiakovski, cu *Lenin* al lui Nikolai Kliuiev, el reprezintă un autentic început al unei noi epoci a poeziei ruse, care va cuprinde, de acum înainte, din ce în ce mai hotărît, o realitate amplă, fremătătoare, aceea a Revoluţiei.

Dacă *Cei 12* este un poem al extazului febril, *Inonia* a fost definită (şi după cum mi se pare, pe drept cuvînt) ca o operă prin excelenţă retorică, în care hiperbolele se succed într-un adevărat torent imagistic. Idealul utopic este afirmat cu o grandilocvenţă căreia nu-i lipseşte, însă, ineditul metaforelor. Poetul ar vrea să „jupoaie firmamentul ca lîna de pe o oaie", să „hoinărească pe Calea Laptelui" şi să „spargă luna ca pe o nucă". Şi, cum „opt aripi foşnesc pe umeri, în

viscole năpraznice", poetul se simte în stare „să răstoarne întreaga lume". Imaginile tradiţionale ale religiei creştine sînt respinse ; dar, în locul lor, Esenin pune un vag ideal patriarhal, o Arcadie idilică unde „trăieşte zeitatea celor vii", unde oamenii „cred în putere" şi „Adevărul nu poate fi găsit decît în om".

Experienţa „imaginistă" spre care se îndrepta Esenin s-a dovedit, destul de curînd, infructuoasă. *Imaginismul* rus (asemănător, într-o măsură, *imagismului* anglo-saxon cu care a fost contemporan) s-a constituit în şcoală literară în 1919, cînd s-a publicat un manifest proclamînd imaginea nu numai ca mijloc, dar şi ca scop al poeziei ; ea dispensa, în concepţia celor care semnau manifestul, de orice efort logic, în sensul obţinerii unei coerenţe a ideilor. Este unul dintre cele mai convingătoare exemple ale eşecului care, inevitabil, întîmpină căutările originalităţii cu orice preţ ; pentru că, foarte adesea, expresia contorsionată şi obscură cultivată de imaginişti nu ascundea sensuri mai cuprinzătoare, ci doar efortul de a construi un sistem metaforic insolit. Dar apartenenţa la curent a lui Esenin a fost numai trecătoare şi, nu mult mai tîrziu, poetul însuşi îşi va preciza punctul de vedere : „Imaginismul a fost o teorie formală, dar ea nu s-a nutrit dintr-un sol fertil şi a murit, nesocotind adevărul că numai imaginile organice au valoare" [1]. În anii care au urmat acestei experienţe imaginiste a lui Esenin, poetul a continuat să ducă o existenţă boemă, ostentativ dezordonată. Căsătoria lui cu faimoasa dansatoare Isadora Duncan (care, la invitaţia Consiliului Comisarilor Poporului, sosise la Moscova ca să conducă o şcoală de dans pentru copii) a fost încă un moment nefericit al biografiei lui Esenin. Personalităţi, în fond, foarte diferite, cu un spirit exacerbat de independenţă, cei doi soţi nu au putut avea o viaţă liniştită şi, cu fiecare zi care trecea, nu au făcut altceva decît să adîncească o tragedie greu de suportat de fiecare dintre ei. Violenţele se succedau, timpul trecea, „întunecat şi duşmănos" deznodămîntul fiind, în chip firesc, o despărţire care, nu cu mult mai tîrziu, avea să aducă

[1] Cf. Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 270.

suferinţe noi în viaţa — şi aşa destul de dureroasă — a lui Esenin[1].

Poetul se va simţi, tot mai adesea, „strivit de viaţa oraşului" şi va tînji, deznădăjduit, după priveliştile satului natal. Poemele sale, evocînd tot mai stăruitor atmosfera cîrciumii, vor mărturisi o suferinţă răscolitoare. Poetul are viziunea „colibei acoperite cu stuf" în care s-a născut, stînd pustie sub cerul larg, în vreme ce el e sortit să moară „pe străzile întortocheate" ale oraşului. El nu mai nutreşte nici o speranţă de a se întoarce „în cîmpia unde se juca" odinioară, nici să mai asculte vreodată „cîntecul plopului sub a cărui umbră să stea întins". Nopţile oraşului (cu o lună diavolească înălţîndu-se peste clădiri) nu îi aduc decît puţină linişte sufletească, acea linişte pe care o caută cu o desperată stăruinţă în cîrciumile mărginaşe. Inima îi bate, ritmează un cîntec de pierzanie: „Sînt pierdut, eşti pierdut, sîntem pierduţi cu toţii".

Esenin, care se proclama „ultimul poet al satului", asista înfricoşat la dispariţia vieţii patriarhale şi îi „cînta tropării de îngropăciune". El vedea ivirea „oaspetelui de fier" (parabolă inspirată, poate, de „oaspetele de piatră" al lui Puşkin) ca pe o adevărată catastrofă, nimicind paşnica imagine a „cîmpurilor de azur" şi a „spicelor de secară umezite de rouă"; vînturile vor dansa „dansuri funebre", în vreme ce luna va veghea ultimul ceas al vieţii poetului. Reacţia împotriva civilizaţiei tehnice (atît de violentă la expresionişti) se împlinea la Esenin dintr-un unghi diferit; nostalgiile „Edenului pierdut" provocau nu revolta întunecată a unui Trakl sau Benn, de pildă, pentru care realitatea rurală nu avea aceeaşi semnificaţie ca pentru poetul rus, ci o poezie elegiacă de adîncă vibraţie, a tristeţii veşnic nemîngîiate. Precum pictorii grupării expresioniste germane „Podul" căutau idealul vieţii imaculate de civilizaţia burgheză în îndepărtatele insule ale Pacificului, în mijlocul unor populaţii primitive, Esenin, adversar al maşinilor moderne, ale vieţii citadine (al căror

---

[1] Vezi şi *Isadora Duncan's Russian Days* de Irma Duncan şi Allan Ross Macdougall, Londra, 1936.

sens nou nu îl desluşise) se întorcea spre satul patriarhal, proiectat într-o viziune ideală, utopică.

E ceea ce mărturisesc şi *Confesiunile unui huligan* din 1920, şi — dintr-o altă perspectivă — *Întoarcerea acasă* din 1924. Esenin descoperea o realitate opusă aceleia pe care, cu ani în urmă, o visase, şi o învăluise într-o aureolă de viziune arcadiană. El, care rămăsese de-a lungul întregii sale vieţi, legat de satul rusesc, un sat căruia îi atribuia o înfăţişare poetică de un desăvîrşit calm, în contact cu care se simţea „purificat şi bun", se credea acum însingurat, trăind o existenţă lipsită de orice ţel. „Atlantida sa, patriarhala Atlantidă a satului rus, se scufundase".[1] Esenin se considera „un anacronism pe două picioare"[2] care îşi pierduse legăturile afective cu întreaga lume, inclusiv cu satul său natal.

Anii în care poetul se îndepărtase de experimentul „imaginist" corespund cu apropierea de modelul puşkinian. Lirismul său capătă un accent a cărui tristeţe e mai curînd înduioşătoare decît o sfîşiere dureroasă, aşa cum fusese pînă atunci. Esenin ducea, în ultimii lui ani, o existenţă singuratică ; se simţea obosit de toate şi gîndul i se întorcea, tot mai adesea, spre moarte. Dacă nu s-ar ţine seama de toate aceste împrejurări, sfîrşitul lui Esenin (sinucigaşul a scris ultimul poem cu propriul sînge) ar putea să pară melodramatic. Dar patetismul gestului este întru totul explicabil, nu numai prin temperamentul poetului, ci — mai presus decît atîta — prin semnificaţiile dramatice pe care el credea că le desluşeşte în evoluţia lumii, în schimbările ce-l izolaseră într-atît încît nu mai era capabil să-şi afle vreun punct de sprijin. Esenin, ultimul mare romantic al poeziei prerevoluţionare, îşi încheia destinul cu un gest romantic. Aşa cum perioada de patriarhalism a secolului al XIX-lea îşi cîntase „cîntecul de lebădă" în opera lui Turgheniev, satul rus de la începutul secolului nostru (înţeles, ca şi la Turgheniev, ca şi la Tolstoi, ca o formaţie socială ideală) a avut în Esenin pe ultimul său poet. Dar sensul acestei poezii depăşeşte simplul regret după o lume dispărută şi înfăţişată ca un univers

---

[1] Marc Slonim, *Modern Russian Literature*, Oxford, 1953, p. 162.
[2] Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 277.

utopic ; Esenin este unul dintre cei mai autentici reprezentanți ai elegiei, ai confesiunii lirice de o sfîșietoare limpezime.

Numele lui Vladimir Maiakovski este legat în modul cel mai semnificativ de ideea de *poezie revoluționară*. Arta lui Maiakovski se întemeia pe concepția că epoca Revoluției reclamă o creație prin definiție agitatorică, poetul cultivînd statornic această concepție în vremea evenimentelor din 1917 și în perioada care le-a urmat. El a debutat, precum se știe, sub semnul influenței futuriste ; manifestul futurismului rus (intitulat provocator *O palmă în obrazul gustului public*) a fost publicat în 1912. Maiakovski avea 18 ani. La fel ca în manifestul, pe atunci recent, al lui Marinetti, valorile tradiționale erau violent contestate („să-i aruncăm pe Pușkin, Dostoievski, Tolstoi peste bordul vaporului modernității") ceea ce, așa cum s-a socotit, reprezenta mai degrabă „conformarea la niște norme ale curentului decît propriile sentimente ale semnatarilor manifestului" [1]. După părerea altora, manifestul corespundea, în primul rînd, ideilor lui Velemir Hlebnikov (cel care, împreună cu Burliuk, cu Krucionik și cu Maiakovski însuși, a constituit nucleul „mișcării futuriste ruse"). Hlebnikov credea că „futurismul este o autentică poezie a Revoluției, o poezie care va duce, în cele din urmă, la simplitatea cea veche și va lega încă o dată cultura rusă cu vechile divinități distruse de creștinism" [2].

Dar pentru Maiakovski, versul nu reprezenta scopul unor căutări experimentale, ci o necesitate de exprimare. O spune el însuși în faimoasa lui cărțulie *Cum se fac versurile*, povestind cum ritmurile îl obsedau, cadențîndu-i pașii ; s-ar putea observa, în acest caz, o aplicare particulară, dintre cele mai interesante, ale fenomenului *empathiei*, menționat, nu cu mult înainte, de Worringer.

S-a vorbit adesea despre modelul whitmanian al poeziei lui Maiakovski ; ceea ce nu-i adevărat decît în parte. Pen-

---

[1] C. M. Bowra, *The Futurism of Vladimir Mayakovsky*, în *The Creative Experiment*, Londra, 1949, p. 131.

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, pp. 147—148.

tru că, în pofida aşezării *grafice* a versurilor maiakovskiene (ceea ce dă o impresie de mare libertate formală), construcţia prozodică este exactă, sistemul ritmic şi al rimelor urmînd o schemă extrem de precisă. Ceea ce descinde din arta „bunului poet cărunt" este, mai curînd, aspiraţia lui de a cuprinde, într-o vastă îmbrăţişare, întregul univers ; dar, în anii Revoluţiei Socialiste, mesajul whitmanian, umanismul său atotcuprinzător, dobîndeau un sens activ.

În primele opere (precum în *Tragedie, Vladimir Maiakovski* din 1913), influenţa lui Whitman părea a se contura în direcţia unui egocentrism copleşitor. În poezia acestei perioade, Maiakovski se vedea pe sine nu numai ca pe un profet, ci şi ca pe un martir şi pe un mîntuitor. Totul era proiectat în dimensiuni colosale ; hiperbola atingea, încă de pe atunci, proporţii gigantice. „Dacă aş fi mărunt de statură ca Oceanul cel Mare — declara poetul — m-aş înălţa pe vîrful degetelor să alint luna cu mareele mele." Imaginile sînt, într-o tehnică amintind-o pe aceea a expresioniştilor, aglomerate, fără ca vreo relaţie determinantă să se stabilească între ele. Şi nu pare cu totul imposibil ca, în căutarea unor mijloace opuse simbolismului (ai cărui adepţi „gemînd şi mormăind", vorbesc „în predici despre zarathuştri"), Maiakovski să fi făcut apel, chiar şi vremelnic, la exemplul poeziei germane. Limbajul poetic abundă în juxtapuneri abrupte, ostentativ potrivnice „calofiliei manieriste".

Ceva mai tîrziu, această tehnică va sprijini o atitudine civică foarte decisă şi va sugera ritmurile unei lupte la care poetul va participa direct. Maiakovski va înţelege că rosturile intelectualului comunist nu sînt numai acelea ale unei creaţii inspirate din realitatea revoluţionară ; el s-a considerat un „ostaş al Revoluţiei", a creat o adevărată artă agitatorică, a desenat caricaturi îndreptate împotriva intervenţioniştilor (faimoasele vitrine „ROSTA"). În acelaşi timp, el a compus versuri de o teribilă vehemenţă polemică, în care ataca elementele ce stăteau în calea Revoluţiei : birocraţia, şedinţomania, rutina.

El, însuşi, considera că versurile sale nu erau destinate „să alinte auzul" şi nici să şoptească „semi-obscenităţi" ; înşirate „asemenea unor soldaţi", turnate în plumb, ele erau

„gata de moarte şi de glorie nemuritoare". Experimentul formal (care nu a atins, la el, niciodată nivelul „paralogicii" din poezia altor futurişti ruşi, al căror limbaj a fost comparat cu cel din proza lui Joyce) se îndrepta tot mai limpede spre o artă a vehemenţei, a tonurilor discontinui, dar şi a afirmării generoase a ideilor destinate a fi înţelese de mulţimile revoluţionare.

Poemele sale epice, precum *Poemul lui Octombrie*, cuprind evenimente reale ale unei epoci eroice, comentate cu patos, în ritmuri abrupte, deconcertante. Imagistica, deprinsă de-a lungul experienţei sale futuriste, exaltă acum, în asociaţii pregnante (bazate, în primul rînd, pe un autentic simţ al concretului), asociaţii mai puţin arbitrare decît înainte, eroismul şi demnitatea, aspiraţiile luptătorilor, şi crîncenele încercări la care — în anii războiului civil — au fost supuse popoarele Rusiei Sovietice. Cronică a unor vremuri furtunoase, ele sînt — în egală măsură — autoportretul unei personalităţi puternice. Maiakovski rămîne unul dintre exemplele cele mai convingătoare ale valorii „literaturii angajate" ; numele său e legat de ideea de *poezie a Revoluţiei*.

Versurile dedicate amintirii lui Lenin (poemul *Vladimir Ilici Lenin*, scris în 1924, la moartea conducătorului Revoluţiei şi al statului sovietic) poartă semnul unei iubiri calde şi restituie imaginea *omenească* a celui dispărut. De la aceleaşi realităţi umane pornesc şi versurile din ultima perioadă a vieţii lui Maiakovski (*E bine !*, compus în 1927, la cea de-a zecea aniversare a Revoluţiei, şi *În gura mare*, publicat în 1930, anul morţii poetului). Maiakovski se adresează, cu o suspectă politeţe, posterităţii („stimată tovarăşe posteritate"), încredinţînd-o că, „în timpurile viitoare", cînd vreunul dintre savanţi se va întreba despre fiinţa lui Maiakovski, va afla că el ar fi fost „un cîntăreţ clocotitor", un „duşman al apei încropite". Că a fost „sanitar", chemat de Revoluţie şi care „a plecat pe front", părăsind „domeniile Doamnei Poezii", o doamnă „bătrînă şi capricioasă".

S-a observat cît de profundă a fost transformarea ideilor suprarealiştilor (cel puţin a unei părţi însemnate a membrilor mişcării) sub înrîurirea evenimentelor din 1917 şi a realităţilor din Uniunea Sovietică : „s-a înlocuit idealul abstract

al unei revoluţii pur contestatare, ideal care se adresa numai intelectualului, printr-unul al revoluţiei sociale, destinate tuturor" [1]. Insatisfacţia poeţilor care cunoscuseră epoca de depresiune de după primul război mondial, dorinţa lor de a nimici ordinea burgheză, meschină, sufocantă, s-au convertit, adesea, într-o expresie filosofică şi poetică mai pozitive.

O evoluţie dintre cele mai semnificative este, din acest punct de vedere, cea a lui Paul Eluard. Poetul („care, nici în anii adeziunii sale celei mai depline la suprarealism, nu a fost un iconoclast" [2]) a năzuit întotdeauna să exprime o lume a frumuseţii, iluminată de atotcuprinzătorul sentiment al dragostei de oameni, al unei dragoste „pure şi eterne". Se înţelege de la sine de ce Eluard va fi cucerit de idealul unei Revoluţii care-şi propunea schimbarea societăţii detestate şi de poet, şi instaurarea unei lumi drepte. Încă din epoca în care participa la activitatea grupărilor suprarealiste, el îşi afirma credinţa în necesitatea „unei poezii cu scop", a unei poezii care să respingă „arhitecturile arbitrare", şi propunea un ţel precis, acela al integrării în existenţa omenească. Aşa sînt multe poeme ale ciclului *La Rose Publique* (apărut, aşa cum s-a precizat mai înainte, încă în 1934).

Breton, care compusese împreună cu Eluard cîteva poeme, epura de „orice emoţie sentimentală" portretele femeilor pe care le înfăţişau versurile sale („Ma femme aux tempes d'ardoise et *toit* de serre / Et de buées aux vitres / Ma femme aux épaules de champagne / Et de fontaines à têtes de dauphin sous la glace / Ma femme..." etc.). Eluard va opune un lirism „comparabil cu acela din opera prietenului său de-o viaţă întreagă, Pablo Picasso" [3]. Oricît ar părea de bizară o asemenea apropiere între pictorul *Domnişoarelor din Avignon* şi poetul care a scris: „Singura femeie adevărată... / Dăruindu-şi visele celor absenţi / Mîna sa întinsă spre mine / Se reflectă într-a mea", nu se poate contesta că amîndoi au

---

[1] Maurice Blanchot, *À propós du surréalisme*, „L'Arche", august, 1945.

[2] Patricia Terry, în *Modern European Poetry*, antologie editată de W. Barnstone, New York, 1966, p. 28.

[3] Th. Heiney, *Contemporary Literature*, New York, 1954, p. 435.

văzut în fiinţa femeii un mister care se cuvine descoperit şi cunoscut. „Prezenţa femeii iubite întemeiază şi defineşte valorile care vor fi răsturnate de absenţa ei“ [1]. Consecinţa acestor idei în planul creaţiei sînt versuri precum cele publicate în volumul *Capitale de la douleur* din 1924:

Inconnue, elle était ma forme préférée,
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
Et je la vois et je la perds et je subis
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide. [2]

Semnificativ e şi faptul că, din pictura celor trei artişti despre care se vorbeşte că „au dominat universul lui Eluard“ [3] în timpul adeziunii sale la suprarealism (şi, într-o măsură, după aceea), Max Ernst, Picasso şi Chirico, poetul nu a deprins neapărat tehnica juxtapunerii arbitrare a detaliilor. La cel dintîi, de pildă, „admira inteligenţa scînteietoare care metamorfozează totul în jurul ei, utilizînd — pe rînd — cuvîntul sau culoarea pentru a exprima ceea ce nu se poate exprima şi pentru a ne face să pătrundem într-o lume unde nimic nu este de neînţeles“ [4]. Picasso l-a impresionat, în primul rînd, printr-o uimitoare capacitate de înnoire permanentă a formelor de expresie (şi care, la drept vorbind, s-a opus întotdeauna oricărui dogmatism estetic, inclusiv celui suprarealist). „În sfîrşit, dintre picturile lui Chirico, le-a îndrăgit mai ales pe acelea în care, după cum i se părea, veneau să se întîlnească opera lui Da Vinci, a lui Piranesi şi a lui Uccello.“ [5]

Toate aceste preferinţe ale poetului şi intelectualului explică mai limpede accentele patetice ale versurilor sale dintr-o perioadă ulterioară, aceea a războiului şi a luptei de rezistenţă antifascistă. Precum celebrul poem *Liberté* din ciclul

---

[1] Atle Kittang, *D'amour de poésie*, Paris, 1969, p. 13.

[2] „Necunoscută, ea era forma mea preferată / Aceea care-mi lua grija de a fi un om, / Şi o văd, şi-mi dispare din ochi şi-mi îndur / Durerea, ca pe un pic de soare în apa cea rece.“

[3] Louis Parrot, studiul introductiv la *Paul Eluard*, în *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, 1948, p. 31.

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

cu titlu la fel de evocator, *Poésie et vérité* din 1942. Poezia are o melodie de cantilenă, imaginile au o limpede calitate picturală, o caligrafie delicată ; asocierile verbale păstrează ceva din simetriile geometriilor curate ale cristalelor. Ideea se exprimă, astfel, cu o memorabilă claritate :

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

. . . .

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

. . . .

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désirs
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu

Sur l'éspoir sans souvenirs
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté.[1]

Ceva din „inventarele poetice" ale lui Whitman se poate recunoaşte în aceste versuri care vor să reconstituie o întreagă realitate palpabilă, o lume a spaţiilor întinse şi a universului familiar; şi, deasupra acestei imagini atotcuprinzătoare, se înalţă (tot ca la Whitman) aspiraţia spre libertate, înţeleasă ca o necesitate a întregii speţe omeneşti.

Din gîndurile care înnobilează aceste versuri s-a constituit, nu mult mai tîrziu, o viziune căreia Eluard avea să-i dea glas, mai ales în ciclul *A l'intérieur de la vue* (*Înlăuntrul vederii*), publicat în 1947; autobiografia lirică întemeiază, aici, o lume a emoţiilor şi a ideilor dominată de idealul comuniunii dintre poet şi omenirea contemporană:

Je vis dans les images innombrables des saisons
Et des années
Je vis dans les images innombrables de la vie
Dans la dentelle
Des formes des couleurs des gestes des paroles
Dans la beauté surprise
Dans la laideur commune

---

[1] „Pe caietele mele de şcolar, / Pe pupitrul meu, pe arbori, / Pe nisip, pe zăpadă, / Îţi scriu numele. // Pe toate paginile citite. / Pe toate paginile albe, / Piatră, sînge, hîrtie sau cenuşă, / Îţi scriu numele. // ...Pe cîmpii, pe orizont, / Pe aripile păsărilor, / Pe moara umbrelor, / Îţi scriu numele. // Pe fiecare adiere a aurorei, / Pe mare, pe bărci, / Pe muntele nebun, / Îţi scriu numele. // Pe adăposturile mele distruse, / Pe farurile mele năruite, / Pe zidurile plictisului meu, / Îţi scriu numele. // Pe absenţa fără dorinţe, / Pe singurătatea goală, / Pe treptele morţii, / Îţi scriu numele. // Pe sănătatea redobîndită / Pe riscul dispărut, / Pe speranţa fără amintiri, / Îţi scriu numele. // Şi, cu puterea unui cuvînt, / Îmi încep din nou viaţa. / M-am născut să te cunosc, / să te numesc // Libertate."

Dans la clarté fraîche aux pensées chaude aux désirs
Je vis dans la misère et la tristesse et je résiste
Je vis malgré la mort

Je vis dans la rivière atténuée et flamboyante
Sombre et limpide
Rivière d'yeux et de paupières

. . . .

Je réponds de la vie je réponds d'aujourd'hui
Et de demain
Sur la limite et l'étendue
Sur le feu et sur la fumée
Sur la raison sur la folie
Malgré la mort malgré la terre moins réelle
Que les images innombrables de la mort
Je suis sur terre et tout est sur terre avec moi
Les étoiles sont dans mes yeux j'enfante les mystères
A la mesure de la terre suffisante

La mémoire et l'espoir n'ont pas pour bornes les mystères
Mais de fonder la vie de demain d'aujourd'hui.[1]

O asemenea concluzie configura o întreagă concepţie poetică, o concepţie potrivit căreia „poezia trebuie să aibă drept scop adevărul practic", aşa cum — dealtminteri — se intitula, întrucîtva abrupt şi ostentativ, unul dintre poemele lui de după război, un poem polemizînd, de fapt, cu cei ce repre-

[1] „Văd în imaginile nenumărate ale anotimpurilor / Şi ale anilor, / Văd în imaginile nenumărate ale vieţii, / În dantela, / Formelor, culorilor, gesturilor, cuvintelor, / În frumuseţea surpriză / În urîţenia obişnuită, / În limpezimea proaspătă a gîndurilor, caldă a dorinţelor, / Văd în mizerie şi în tristeţe şi rezist; / Văd în pofida morţii. // Văd în rîul domolit şi flamboiant. / Sumbru şi limpede, / Rîu al ochilor şi al pleoapelor... // Răspund de viaţă / Şi de ziua de mîine, / Pe limite şi pe nemărginire, / Pe foc şi pe fum, / Pe raţiune şi pe nebunie, / În pofida morţii, în pofida pămîntului mai puţin real / Decît imaginile nenumărate ale morţii. / Mă aflu pe pămînt şi totul se află pe pămînt cu mine, / Stelele sînt în ochii mei şi eu plămădesc misterele, / Pe măsura pămîntului încăpător. // Memoria şi speranţa n-au drept margini misterele, / Ci sînt mărginite de dorinţa de a întemeia viaţa de mîine, de azi."

zentau mentalitatea „artei neutre", indiferentă la realitatea istoriei :

Car vous marchez sans but sans savoir que les hommes
Ont besoin d'être unis d'espérer de lutter
Pour expliquer la monde et pour le transformer

D'un seul pas de mon coeur jè vous entraînerai
Je suis sans forces j'ai vécu jè vis encore
Mais jè m'étonne de parler pour vous ravir

Quand je voudrais vous libérer pour vous confondre
Aussi bien l'algue et le jonc de l'aurore
Qu'avec nos frères qui construisent leur lumière.[1]

Extrem de grăitoare sînt cuvintele rostite de Paul Eluard în 1952, într-o conferinţă : „Nu le lipseşte multora dintre noi decît puţin mai multă conştiinţă, conştiinţă a posibilităţilor umane şi, de asemenea, a posibilităţilor poeziei. Trebuie să ne convingem că, aşa cum spunea Goethe, «orice poem e un poem de circumstanţă». Dar trebuie, în acelaşi timp, să ne convingem că, pentru ca un poem de circumstanţă să se transporte din domeniul particularului în acela al generalului şi să capete un sens valabil, durabil, etern, e nevoie ca această circumstanţă să se acorde cu cele mai simple dorinţe ale poetului, cu inima şi cu spiritul său, cu raţiunea lui... Circumstanţa exterioară trebuie să coincidă cu circumstanţa interioară, ca şi cum ea ar fi produsă de poetul însuşi. Ea devine, deci, la fel de adevărată ca şi emoţia dragostei, ca şi floarea pe care o zămisleşte primăvara, ca şi bucuria de a construi pentru a ne apăra de moarte. Poetul îşi urmăreşte ideea, dar această idee este cea care îl înscrie în curba progresului uman"[2].

---

[1] „Căci voi mergeţi fără scop, fără să ştiţi că oamenii / Au nevoie să fie uniţi, să spere şi să lupte / Pentru a explica lumea şi pentru a o transforma // Într-un singur pas al inimii mele, o să vă iau cu mine. / Nu am putere, am trăit, trăiesc încă, / Dar nu mi-e greu să vă vorbesc ca să vă farmec. // Cînd aş vrea să vă eliberez ca să vă tulbur, / La fel ca alga şi ca stuful aurorei / Care, împreună cu fraţii noştri ce-şi construiesc lumina"...

[2] Fragment publicat ca motto la volumul *Poèmes pour tous*, Paris, 1952.

L o u i s A r a g o n a avut o evoluţie şi mai spectaculoasă (poate că, la drept vorbind, a iubit întotdeauna spectaculosul mult mai mult decît a făcut-o Eluard). Spectaculoasă, însă, în măsura în care, la început, adeziunea sa la suprarealism nu a cunoscut nici un fel de rezerve, iar — mai tîrziu, după aprinse conflicte cu Breton — despărţirea sa de gruparea al cărei manifest îl semnase a fost (mai ales datorită declaraţiilor sale, repetate, stăruitoare) lipsită de orice echivoc [1].

Dar, apropierea poetului de Partidul Comunist va determina, către începutul deceniului al patrulea, o exprimare mai lucidă a revoltei (un ciclu, scris în 1932—1933, va fi intitulat *Comuniştii au dreptate*). Aragon se va pronunţa statornic ca un admirator al Uniunii Sovietice ; călătoria pe care a făcut-o, atunci, i-a prilejuit consemnarea, aproape reportericească, a unor impresii culese de pe şantierele Uralului :

De grands types circulent entre les épaules de la terre
et sous leurs mains calleuses familièrement
claque le flanc de l'avenir
De grands types qui lisent au voyant des édifices publiques
les chiffrés mystérieux de la fonte et du coke produits
chaque jour

De grands types
pour qui le ciel et la montagne
se résument le soir dans un accordéon.

. . . .

...puis nous remonterons vers la ville socialiste
à laquelle il marque encore ses balcons
entendre ce qu'ont à dire de la poésie
les membres de la brigade Maxime Gorki
Quand on pense que le blooming n'a pas encore son poète... [2]

---

[1] André Gavillet, *La littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, 1957, p. 113.

[2] „Oameni zdraveni umblă printre umerii pămîntului, / şi sub mîinile lor bătătorite, cu familiaritate, / pocnesc coastele viitorului. / Oameni zdraveni care-i citesc celui ce vede edificiile publice / cifrele misterioase ale fontei şi ale cocsului produse zilnic. / Oameni zdraveni / pentru care cerul şi muntele sînt rezumate, seara, într-un acordeon. // ...pe urmă ne

Deşi, o înclinaţie spre imaginea hiperbolică, spre asimilarea vastelor mişcări de oameni cu cele ale cosmosului, ca la Whitman, se desluşeşte şi aici.

Versurile aveau ceva din simplitatea aspră, prozaică a lui Brecht şi, ca şi la poetul german, efectul liric era lăsat pe seama subiectului şi nu a metaforei sau a prozodiei.

Poetul evoca, patetic, momente ale Războiului Civil, cum este torturarea celor douăzeci şi şapte de ostaşi roşii luaţi prizonieri la Nadiejdinsk de trupele lui Kolceak :

Ils étaient vingt-sept partisans
Que l'on pendit l'un près de l'autre
Soldats Ouvriers Paysans
Le plus jèune avait quatorze ans.

Le souffle qui bougeait les corps
Ne gémissait pas des prières
O vous qui fabriquez des morts
Vous ne serez pas les plus forts

. . . .

Ils ètaient vingt-sept bien vivants
Et leurs yeux étaient de lumière
Leurs cheveux comme auparavant
Parlent du ciel avec le vent

L'appel terrible des pendus
A rallié les camarades
Les blancs se sont sentis perdus
Et les corbeaux les ont mordus... [1]

---

vom întoarce spre oraşul socialist / căruia îi lipsesc încă balcoanele, / şi vom asculta ce au de spus despre poezie / membrii brigăzii Maxim Gorki. / Cînd te gîndeşti că bloomingul nu-şi are încă poetul..." (*Magnitogorsk*, 1932).

[1] „Erau douăzeci şi şapte de partizani / Pe care i-au spînzurat unul lîngă altul ; / Soldaţi. Muncitori. Ţărani / Cel mai tînăr avea paisprezece ani // În vîntul care mişca trupurile / Nu gemeau rugăciuni ; / O, voi, care fabricaţi morţi, / Nu veţi fi niciodată cei mai puternici... // Erau douăzeci şi şapte de oameni vii /Şi ochii lor erau plămădiţi din lumină ; /

Lirismul lui Aragon va căpăta, în anii războiului şi ai rezistenţei antifasciste, accente şi mai puternice, relevînd o conştiinţă autentică de cetăţean şi de militant comunist. Poemul *Du Poète à son parti* (*Poetul către partidul său*), care a fost publicat imediat după eliberarea Franţei — fiind, însă, compus mai înainte de acest eveniment — este, pe drept cuvînt, considerat ca foarte grăitor pentru o întreagă etapă a creaţiei sale, aceea în care ideile resping orice calofilie şi se înşiruie într-o „poezie scrisă de toţi, pentru toţi" [1].

Versurile sale au ceva din melodia vechilor cîntece franceze, cărora le adaugă o energie nouă :

Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire
. . . .
Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée
. . . .
Mon parti m'a rendu les couleurs de la France... [2]

întemeiată pe forma fixă a poeziei clasice franceze (unii comentatori vorbeau, în legătură cu această perioadă a lui Aragon, de arta lui Victor Hugo [3]), această operă reflectă o mentalitate artistică şi cetăţenească. Aragon nu renunţa la „evocatoarea şi blînda muzică a metaforei" [4], ci o mlădia astfel încît să sprijine, cu claritate, ideile poemului.

Se releva, astfel, punctul culminant al unui itinerar spiritual dintre cele mai pline de înţelesuri. Poetul se considera, de mai multă vreme, un „ostaş al Revoluţiei" şi putuse scrie declaraţii de principii în care, socotindu-se descendent al marilor reprezentanţi ai intelectualităţii franceze „angajate", să-şi proclame participarea la lupta proletariatului interna-

---

Părul lor, ca şi mai înainte, / Vorbeşte despre cer cu vîntul. // Apelul teribil al spînzuraţilor / I-a adunat laolaltă pe tovarăşi ; / Albii s-au simţit pierduţi / Şi corbii i-au muşcat."

[1] Claude Roy, Prefaţă la Aragon, în *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, 1946, p. 58.

[2] „Partidul meu mi-a redat ochii şi memoria... / ...Partidul meu mi-a dat simţul epopeii... / ...Partidul mi-a redat culorile Franţei..."

[3] Roger Garaudy, *L'itineraire d'Aragon*, Paris, 1961, p. 19.

[4] Aragon, în *Lettres françaises* din 2.II.1952.

ţional : „Sîntem cu tine, clasă muncitoare, noi, scriitorii din ţara lui Babeuf şi a lui Varlin, noi, scriitorii din ţara lui Rimbaud, a lui Zola şi a lui Vallés. Sîntem cu voi, eroi din Asturii, cu voi, metalurgişti din Toronto şi din Boulogne, cu voi luptători din parizianul februarie şi din sovieticul octombrie" [1].

Fără îndoială, o semnificaţie întru totul deosebită are împrejurarea, mărturisită de Aragon (în *Dau cărţile pe faţă*) că, înainte chiar de a vizita Uniunea Sovietică, el avusese prilejul să-l cunoască pe Maiakovski şi să-i citească versurile. Va scrie, ceva mai tîrziu „Maiakovski a devenit un far care luminează acest drum către realitate". E adevărat că în volumul *Ura, Ural!*, care a apărut după călătoria lui Aragon în Uniunea Sovietică, suprarealismul continuă să dea contur unor imagini poetice [2]; asonanţa şi aliteraţia, atît de caracteristice poemului suprarealist, apar frecvent în versurile din 1933—1934, reduse cîteodată la calambur :

...au coeur de banquise des banquiers... [3]

sau

...longue file des morts au morfil des années... [4]

Dar, ceea ce credea Aragon că înseamnă într-o măsură mai importantă idealul suprarealist, era încrederea în posibilităţile proletariatului de a construi o lume nouă. Poetul îşi afirmase această încredere încă din 1925, într-o declaraţie extrem de clară : „Pentru ca *proletariatul spiritului* să nu

[1] Cf. Garaudy, *op. cit.*, p. 238.
[2] Dealtfel, deşi — în cursul unor evenimente furtunoase — Aragon s-a desolidarizat de unele teze conţinute de *Cel de-al doilea manifest al suprarealismului* (cum ar fi aceea potrivit căreia literatura şi arta au obligaţia de a nutri „năzuinţa de a transcende timpul şi istoria"), el a subliniat cu consecvenţă caracterul protestatar al curentului. În apriga polemică pe care a purtat-o cu Breton, Aragon scria : „Intelectualii suprarealişti s-au opus, în Franţa, intelectualilor burghezi" (Cf. Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 220). Ceea ce, la drept vorbind, cuprinde doar o parte a adevărului, pentru că opoziţia antiburgheză a suprarealismului nu a însemnat, neapărat, afirmarea unei conştiinţe revoluţionare.
[3] „În inima banchizei bancherilor..."
[4] „Şir lung de morţi pe fildeşul anilor..."

rămînă o înşiruire goală de cuvinte, o simplă imagine, trebuie ca toţi acei care îl constituie, la toate etajele societăţii, să se cunoască şi să se unească. Ei nu vor forma un partid nou, ci se vor îndrepta spre singura forţă pe care trebuie să se sprijine şi de care, în realitate, nu-i separă nimic: proletariatul mondial revoluţionar" [1]. La care, în acelaşi număr al revistei *Clarté*, un alt poet de seamă al acestui secol, Robert Desnos, adăuga: „Din momentul adeziunii lor la grupul Clarté, suprarealiştii au recunoscut că revoluţia e posibilă numai pe plan economic şi social, că orice revoluţie aşa-zisă a spiritului nu este, de fapt, decît o manifestare burgheză. În acelaşi timp, ei au subscris la principiul dictaturii proletariatului, ca la singurul principiu capabil să realizeze revoluţia adevărată şi să suprime diferenţele dintre clase" [2].

În poezia sa de rezistenţă antifascistă, Aragon „a restituit vechile sensuri ale unor cuvinte ca *dragoste, curaj* sau *patrie*" [3], scria unul dintre cei mai proeminenţi critici literari americani. Acelaşi comentator adăuga: „Nu cunosc nici o operă a literaturii engleze sau americane care să se compare cu ele (cu versurile scrise de Aragon în timpul războiului, *n.n.*), cu excepţia, poate, a imaginii Războiului Civil din *Răpăit de tobe* al lui Walt Whitman" [4].

Aragon a acordat acest sentiment al dragostei pentru o Franţă liberă, pentru ideile Revoluţiei, cu dragostea senină şi gravă, de o copleşitoare devoţiune faţă de Elsa Triolet, soţia sa. Versurile acestea (cele mai multe strînse într-un volum cu titlu foarte evocator, *Ochii Elsei*) au o melodie clară, mărturisind întoarcerea poetului „la seninătatea vieţii, din întunecimile ezitărilor" [5]. Unele dintre ele au fost puse pe muzică de Léo Ferré, o muzică şerpuind între liedul modern şi tradiţionala şansonetă pariziană:

---

[1] *Le prolétariat de l'esprit*, în *Clarté*, nov. 1925; vezi Garaudy, *op. cit.*, p. 185.

[2] Garaudy, *op. cit.*, pp. 185—186.

[3] Malcolm Cowley, *Introducerea* la culegerea de versuri *Aragon, Poet of the French Resistance*, New York, 1945, p. 5.

[4] *Idem*, p. 15.

[5] *Idem*, p. 12.

Jaloux des gouttes de pluie
Qui trop semblent des baisers,
Les yeux de tout ce qui luit
Sont raison de jalouser

Jaloux jaloux des miroirs
Des morsures de l'abeille
De l'oubli de la mémoire
De l'abandon du sommeil

Du trottoir qu'elle a choisi
Des mains frôleuses du vent
Ma vivante jalousie
Qui me réveille on rêvant

. . . .

Jaloux de toute la terre
Quand elle arrive un peu tard
Tous ses gestes sont mystère
Jaloux Jaloux des guitarres[1]

De la experienţa suprarealistă au pornit şi versurile chileanului Pablo Neruda, cel puţin într-o anume perioadă a creaţiei sale. Dar imagistica suprarealismului (pe care el nu a înţeles-o ca pe o modalitate de evadare din lumea raţionalului, ci ca pe una a exprimării într-un limbaj metaforic plin de o insolită energie) a fost convertită în poemele lui Neruda într-o expresie lirică a cărei vigoare îl aminteşte pe Maiakovski şi — încă şi mai direct, poate — pe Whitman. În acelaşi timp, asemenea altor poeţi latino-americani (peruvianul César Vallejo sau argentinianul Ricardo Molinari), Neruda s-a îndreptat spre tradiţiile propriei culturi, atît de

[1] „Gelos pe picăturile de ploaie / Care seamănă prea mult cu sărutările, / Ochii a tot ce luceşte / Sînt pricină de gelozie. // Gelos, gelos pe oglinzi, / Pe înţepăturile de albină, / Pe uitare şi pe memorie, / Pe pierderea somnului, // Pe trotuarul ales de ea, / Pe mîinile ce ating uşor, pe vînt, / Gelozia mea vie / Care mă trezeşte, pe cînd visam, // ...Gelos pe întregul pămînt; / Cînd ea soseşte puţin mai tîrziu, / Toate gesturile ei sînt mister. / Gelos, gelos pe chitare."

original plămădită din arta vechilor băştinaşi ai continentului, amestecată cu aceea adusă din Europa.

Pentru poetul chilean, nimic nu putea fi străin preocupărilor omului modern. Destinul propriului popor, istoria contemporană a întregii umanităţi s-au transformat, deopotrivă, în realitate poetică. Omenirea, istoria, natura, constituie, laolaltă, substanţa lirică a versurilor lui Pablo Neruda. Alteori, simţul pictural, viziunea miniaturalului definesc această operă a cărei caracteristică fundamentală a fost considerată „respiraţia amplă, dimensiunea uriaşă a peisajului liric". Sînt unele versuri, de exemplu, în care poetul înfăţişează cu tandreţe obiecte ale unei naturi moarte, parcă în tradiţia micilor olandezi : o prună, o castană căzută pe pămînt — „delicia intactà e rosa comestibile", plăcere neatinsă şi trandafir comestibil —, un ardei, o ceapă. Sau tablouri ale unei naturi ample, o zi de iarnă, furtuna, cerul înnorat, mareea Oceanului văzută cu ochii uimiţi ai unui copil. Dar, ca într-o pictură a lui Daumier, şi fragmente ale existenţei celor umili, a spălătoreselor, a tăietorilor de lemne, a negustorilor ambulanţi. Respingînd orice implicaţii metafizice, el realizează o pictură a contururilor precise, proiectate pe un fundal căruia îi lipsesc detaliile. Astfel, totul în această poezie are o înfăţişare materială extrem de pregnantă. Însă Neruda „scrutează stăruitor aparenţa lucrurilor pentru a le descoperi esenţa, dar şi structura" [1].

Primele sale poeme, *Veinte poemas de amor y una canción esperada* (*Douăzeci de poeme de dragoste şi un cîntec deznădăjduit*), au fost compuse în 1927, cînd Neruda avea 23 de ani. Ele exprimau, aproape cu brutalitate, un sensualism aprig şi, în acelaşi timp, sentimentul de revoltă al tînărului sosit la studii în Santiago, dintr-un mărunt orăşel al sudului, unde tatăl său trebuia să muncească din greu (ca şi fiul său care, în anii studenţiei, fusese obligat să împlinească diverse munci umilitoare, pentru a se putea întreţine în universitate). E un anume simţămînt al frustrării, o conştiinţă a injustiţiei a cărei victimă tînărul poet constata că este.

---

[1] J. M. Cohen, prefaţa la *Penguin New Writing in Latin America*, Londra, 1966, p. XXII.

Cariera diplomatică l-a dus, mai întîi, în îndepărtata Birmanie, apoi în Madridul republican. Atmosfera culturală din capitala Republicii Spaniole, înaintea războiului civil, era deosebit de activă. Pentru foarte mulţi scriitori ai literaturii universale, credincioşi idealurilor umaniste, Spania Republicană devenise „un adevărat bastion al libertăţii culturii, al cărei precedent îl constituia Revoluţia franceză“ [1]. Cum era şi firesc, Neruda a fost ispitit (ca şi prietenul său, Aleixandre) de experimentul suprarealist. Dar tema obsesivă a poemelor lui nu va fi existenţa psihică în straturile ei profunde şi necunoscute, ci spaima de moarte, de „corupţia fizică a lumii“ care „umbreşte orice glorie a universului“. Peisajul, care — pînă atunci — fusese desenat cu atîta precizie, e acum întunecat, contururile se topesc într-o noapte atotstăpînitoare, în care apar imagini ale picturii suprarealiste, de factură — însă — mai curînd a şcolii belgiene, a lui Magritte sau Tanguy, decît a celei spaniole, a lui Dali de pildă. Într-un poem în care sentimentul inutilităţii e obsedant, orizontul e privit de „ochii de ciclop ai toaletelor publice“ ; în altul, ceasuri gigantice ritmează timpul cu sunetul penibil „al ghiorţăitului stomacurilor goale“. Aşa cum observa Blackmur, „Neruda foloseşte următoarea metodă : propune o imagine a peisajului exterior care să-i evoce propria dezolare, apoi o lasă deoparte pe aceasta şi caută o alta mai apropiată de impalpabila lui nelinişte“ [2]. În felul acesta, poemul se constituie „dintr-un şir de aproximaţii“ [3], în sensul că poetul respinge pe rînd imaginile pe care şi le propune, căutînd-o mereu pe cea care să reflecte mai clar o stare de spirit. Pentru că poezia lui Neruda din anii dinaintea războiului civil din Spania este, mai ales, o poezie a stărilor de spirit ale poetului decît una a ideilor.

Un poem din seria *Residencias en la tierra* (*Şedere pe pămînt*) începe cu viziunea sumbră a unei nopţi cu furtună, pustie ; din vuietul acestei nopţi se desprinde imaginea unei

---

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 176.

[2] R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poety*, New York, 1957, p. 173.

[3] *Idem*, p. 174.

sufragerii din care au ieşit toţi mesenii, părăsind camera într-o teribilă dezordine (poate o amintire îndepărtată, din copilărie). După aceea, contururile interiorului sufrageriei. Pentru ca, în cele din urmă, să se întoarcă la acutul sentiment de singurătate al poetului :

Es sólo un comedor abandonado,
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste.[1]

Frecventele repetiţii, asemenea celor din ultimele rînduri citate, reliefează în poemele din *Residencias*, o notă melancolică, visătoare, care se estompează — aşa cum s-a observat — numai cînd poetul se referă la obiectele concrete ce se oferă observaţiei sale. Stivele de cherestea, de exemplu, cu mirosul lor de lemn nou, evocînd pădurile foşnitoare, îi sugerează, parcă, imaginea construcţiilor cutezătoare. Un freamăt al vieţii, absent în celelalte poeme care deplîngeau moartea treptată a individului uman, se face simţit aici. Poemul *Entrada a la madera* (*Intrare în lemn*) are inflexiuni de adevărat poem de dragoste :

Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
galopeándome los labios con un ángel.[2]

În pădure, poetul găseşte un refugiu pe care nu i-l mai oferea dragostea ; acea dragoste violent sensuală căreia îi

---

1 „E doar o sufragerie pustie / şi în jurul ei sînt extensiuni, / fabrici inundate, cherestea / pe care doar eu le cunosc, / pentru că sînt trist şi călător / şi ştiu pămîntul şi sînt trist."

2 „Materie dulce, o roză cu aripi uscate, / în prăbuşirea mea, urc petalele tale / cu picioarele grele de oboseală roşie, / şi în catedrala ta dură îngenunchez, / lovindu-mi buzele de un înger."

va dedica un poem amplu, ostentativ lipsit de unitate, *Las furias y las penas* (*Mîniile şi pedepsele*), una dintre ultimele opere scrise sub înrîurirea suprarealismului.

„Lumea s-a schimbat — scria el la apariţia acestui poem — şi poezia mea odată cu ea“ [1]. Agresiunea împotriva republicii spaniole, asasinarea lui García Lorca, toate crimele care au însoţit rebeliunea generalilor şi intervenţia fascismului germano-italian i-au demonstrat „anacronismul estetismului în sine şi al poeziei circumscrise temelor intimiste“ [2]. În scurt timp, el a evoluat, mai întîi spre o expresie poetică în care se descifra sentimentul responsabilităţii umane, al comuniunii de idei şi de sentimente cu o întreagă lume contemporană şi — apoi — spre o creaţie care purta ideile marxism-leninismului.

Cum era şi firesc, sensul material al lumii îi apărea acum şi mai clar, i se asocia un înţeles nou al tragediei umane, relevat de evenimentele războiului. Ale războiului civil din Spania, ale luptei antihitleriste. E adevărat că aceste versuri nu sînt lipsite de unele accente declamatorii ; dar — mai presus de aceasta — ele sînt mărturia unei conştiinţe civice şi umane foarte puternice. O elegie, intitulată *Canto sobre unas ruinas* (*Cîntec pe nişte ruine*), pe care Neruda a dedicat-o Madridului asediat, demonstrează această schimbare a perspectivei, mărturisită de poet :

Todo ha ido y caído
brutalmente marchito.
Ustensilios heridos, telas
nocturnas, espuma sucia, orines justamente
vertidos, mejillas, vidrio, lana,
alcanfor, circulas de hilo y cuero, todo,
todo par una rueda vuelta al polvo... [3]

---

[1] Cf. J. M. Cohen, *Poetry of this Age*, p. 222.

[2] Gerald Brenan, *The literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 444.

[3] „Totul a pierit şi a căzut, / veştejit cu brutalitate. / Unelte stricate, veşminte / de noapte, spumă murdară, urină de curînd / excretată, obraji, sticlă, lînă, / camfor, cercuri de sfoară şi de lînă, totul, / totul pentru o roată învîrtită în praf.“

Sordidul imaginilor (care aminteşte mai degrabă de influenţa unor anume poeme expresioniste decît de aceea a suprarealismului) încearcă a sugera nimicirea întregii frumuseţi a oraşului de odinioară, prăbuşirea valorilor umane. E o brutalitate a expresiei poetice căreia îi lipseşte şi tandreţea îndurerată a poemelor lui Alberti şi indignarea cutremurată a lui Vallejo. Poezia vizionară şi realitatea nu se contopiseră încă aşa cum se va întîmpla în poezia lui Eluard închinată Parisului ocupat de armata hitleristă.

Cînd Neruda se va întoarce în ţară, „contactul cu munţii acoperiţi de păduri, învăluiţi în ploi, scăldaţi de izvoare" [1], va da viziunii lui un orizont mai larg, poezia va dobîndi un sunet mai adînc. Despărţirea de suprarealism e definitivă. Fragmentele din al său *Canto general* în care sînt înfăţişate peisajele şi faptele istoriei chiliene sînt cele care îl apropie, în cea mai hotărîtă măsură, de Whitman, cîntăreţ al Americii, al pămînturilor preschimbate de venirea oamenilor :

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales :
fueron las cordilleras, en cuya onda raida
el condor o la nieve parecian immóviles :
fué la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias. [2]

În vasta viziune a trecutului, Neruda înfăţişează pe rînd izbînda vegetaţiei, a animalelor, a păsărilor, a metalelor şi, în cele din urmă, a omului : aztecii, mayaşii, incaşii şi locuitorii „fortăreţei de stîncă Macchu Picchu", care, pentru Neruda, reprezintă preistoria ţinutului său natal din partea de miazăzi a statului Chile. În secvenţa consacrată lui Macchu Picchu, poetul încearcă să descopere însuşi principiul elementar al vieţii ; el crede că acest principiu trebuie căutat în

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 223.
[2] „Înaintea perucii şi a bluzei / au fost rîurile, rîurile arteriale ; / au fost munţii, pe ale căror unde dungate / condorul sau zăpada par imobile, / au fost umezeala şi crîngul, tunetul / care n-aveau încă un nume, şi pampasul planetar."

epocile străvechi în care s-a plămădit omenirea. Din această perspectivă, lumea viitorului i se înfăţişează ca un triumf al umanităţii însetate de pace. Însă în adîncimile istoriei, ale evoluţiei omului, sălăşluieşte o taină care, odinioară, iscase spaimele şi neliniştile :

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía. [1]

Prin acea epocă foarte îndepărtată, înainte chiar ca omul să se fi diferenţiat de elementele fizice care îl compun, a existat, crede Neruda, „vremea de aur". Cam în vremea în care oamenii din Macchu Picchu au apărut pe lume.

Dacă oamenii au căzut din Paradis în timpul celor dintîi constructori de temple, prăbuşirea lor a fost şi mai tragică în secolul Conquistei, al colonizării spaniole, pe care Neruda o vede ca pe o invazie de corbi. Natura e interpretată ca o forţă capabilă să-i apere pe războinicii araucani înfrînţi, adăpostindu-i în munţi şi în codri, şi să-i alunge pe năvălitori. Ceea ce şi explică locul acordat de Neruda naturii, în al său *Canto general.* Moartea, temă obsesivă în poemele de început, se transformă acum în pedeapsa meritată pe care o primesc cuceritorii spanioli :

Invaden su armadura con gigantesco liquen
Atropellan su espada las sombras del helecho.
La yedra original pone manos azules
en el recién llegado silencio del planeta.

---

[1] „Cît de des pe străzile iernii, într-un oraş sau într-un / autobuz, sau într-o barcă în amurg, sau în singurătatea / cea mai adîncă, a unei nopţi de sărbătoare, în sunetul / umbrelor şi al clopotelor chiar în cripta plăcerii umane, / a trebuit să mă opresc să caut eterna venă insondabilă / pe care cîndva am atins-o în piatră sau în scînteierea ţîşnită din sărut."

Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
de tu primer amanacer, un frenesí de pájaros
y un trueno en el follaje.[1]

Totul se întoarce la tăcerea primordială. Dar, în cele din urmă, conquistadorii triumfă. Şi un întreg sistem al exploatării sălbatice se statorniceşte pe aceste pămînturi. Numai societatea prevestită de Marx, afirmă poetul, va putea aduce adevărata dreptate martirilor de odinioară.

Ultimele secvenţe ale amplului poem sînt inspirate de viaţa contemporană din Chile. Comentariile sociale şi politice se interferează cu amintiri ale copilăriei, cu imaginea ploii care cade asupra călăreţilor singuratici (probabil, unul dintre aceştia e Neruda însuşi, în anii tinereţii sale), cu aceea a rîului Mapocho care curge de pe clinurile Anzilor pînă dincolo de oraşul natal :

Vuelve, vuelve a tu copa de nieve, rio amargo,
vuelve, vuelve a tu copa de espaciosas escarchas,
sumerge tu plateada raíz en tu segreto origen
o despéñate y rómpete en otro mar sin lágrimas![2]

Poemul a fost scris în anii în care reacţiunea chileană îl căuta pe Neruda, voind să-l aresteze ; capitolul *Las uvas y el viento* (*Strugurii şi vîntul*) e dedicat acestei perioade în care poetul pribegea în alte ţări, adăpostindu-se de ofensiva contra-revoluţionară din patria lui.

Cu volumul *Odas elementales* (*Ode elementale*), din 1954, poetul se întoarce spre motive mai vechi, cum ar fi acela al *lucrurilor,* spre atmosfera obiectelor familiare, învăluite în miresme molcome. Fiinţa umană însăşi nu mai are pregnanţa de altădată : ea e privită ca un fel de floare ciudată,

---

1 „Ei îi invadează armura cu licheni gigantici. / Umbrele ferigii îi calcă sabia în picioare. / Iedera îşi pune mîinile albastre / pe tăcerea, cobo-rîtă de curînd, a planetei. / Omule, răsunător Ercilla, aud pulsul apei / primei tale dimineţi, o frenezie de păsări / şi un tunet în frunziş."

2 „Întoarce-te, întoarce-te la piscul tău înzăpezit, rîu amar, / întoarce-te, întoarce-te la piscul tău de geruri vaste, / înfige-ţi rădăcinile argintii în izvorul tău secret / sau aruncă-te şi izbucneşte într-o altă mare, fără lacrimi."

ca un obiect misterios. Chiar tehnica poetică e diferită: Neruda adoptă un vers scurt, mai energic, năzuind ca poemul său să se adreseze unui auditoriu mai larg. Sugestiile poeziei lui Maiakovski sînt mai evidente şi tematica însăşi mărturiseşte această influenţă. Accentul revoluţionar e de această dată poate mai puternic decît în *Canto general,* dar universul de idei este, cu siguranţă, mai puţin cuprinzător. Se cuvine reţinut totuşi o *Odă soarelui,* pentru metaforele neaşteptate:

Oh sol,
cristal paterno,
horario,
y poderio,
progenitor planeta,
gigante
rosa rubia
siempre
hirviendo de fuego,
siempre
consumiéndote
encendido,
cocina
cenital,
párpado
puro,
colérico y tranquilo,
fogón y fogonero,
sol,
yo quiero
mirarte con los viejos
ojos de América. [1]

Dar *Odele* cuprind şi versuri închinate celor umili, versuri care subliniază această permanentă preocupare a lui Neruda

[1] „O soare, / cristal patern, / măsurător al timpului / şi putere, / planeta progenitoare, / gigantică / roză roşie / întotdeauna / clocotind de foc, / întotdeauna / consumîndu-te / în flăcări / bucătărie / zenitală / pleoapă / pură, / colerică şi liniştită, / cuptor şi fochist, / soare / eu aş / privi spre tine / cu bătrînii / ochi ai Americii."

pentru lumea care suferă ; o lume al cărei destin nu i-a fost niciodată indiferent, constituind — de fapt — substanța lirică a celor mai multe din poemele sale. Iată, de pildă, o mult comentată *Oda a una lavandera nocturna* (*Odă unei spălătorese, noaptea*), în care s-a deslușit una dintre cele mai fierbinți expresii ale umanismului lui Neruda :

va y viene
el movimiento,
cayendo y levantándose...
con precisión celeste,
van y vienen
las manos sumergidas,
las manos, viejas manos
que lavan en la noche,
hasta tarde, en la noche,
que lavan
ropa ajena,
que sacan en el agua
la huella
del trabajo.[1]

În 1960 Neruda a publicat volumul *Cien sonetas de amor* (*O sută de poeme de dragoste*), în versuri libere ; dar sunetul adînc, răscolitor, din *Canto general* nu se mai deslușește în aceste opere, nici în poemele ulterioare, inspirate din momente ale istoriei contemporane, sau din existența străvechilor popoare ale Americii de Sud.

S-a spus despre Pablo Neruda că „este istoriograful unui întreg continent". Poezia lui, precum și traducerile din poemele indienilor Náhuatl, din Mexic, publicate în 1940 de abatele Garibay, au determinat (printre alte cauze, precum dezvoltarea unor școli sociologice și antropologice în aproape toate țările Americii Latine) redescoperirea unor străvechi culturi, cu un profil atît de specific. Se petrecea acum, și

---

[1] „Se duce și vine / mișcarea, / căzînd și ridicîndu-se / cu o precizie cerească, / se duc și vin / mîinile aflate sub apă, / mîinile, bătrînele mîini / care spală rufe noaptea, / pînă tîrziu noaptea, / care spală / rufele altora / care lasă în apă / urma / muncii."

în literatură, un fenomen pe care istoria artelor plastice latino-americane îl relevase mai demult (îndeosebi în pictura mexicană, unde exemplul cel mai convingător îl constituie, desigur, arta lui Rufino Tamayo). O întreagă generaţie de scriitori ai acestui continent va descoperi realitatea unei culturi „care nu e nici spaniolă, nici indiană, ci una cu totul nouă, purtînd semnele unor tradiţii atît de caracteristice“ [1]. Poeţi de o netăgăduită forţă lirică, precum mexicanul Octavio Paz, au aflat în folclorul propriei patrii motivele unei creaţii profund protestatare, opuse „metafizicii estetice“ [2], motivele unei poezii pentru care

quietud y movimiento son lo mismo. [3]

El va închina o *Elegie pentru prietenul ucis în războiul civil* care a pierit în zorii unei lumi noi:

Has muerto, camarada,
en el ardiente amanacer del mundo.
Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo, amanecía. [4]

Criticii specializaţi în literatura acestui continent (de exemplu, Ramón Xirau [5]) au descoperit în asemenea poeme, cu o adresă politică limpede, ecouri ale artei *náhuatl*; dispoziţia versului, simplitatea metaforei, determinările epitetice proveneau, după opinia lor, din acea literatură de demult.

Această îmbinare (s-ar putea spune de factură romantic-modernă) dintre literatura folclorică şi expresia contemporană nu este caracteristică numai creaţiei latino-americane.

În Spania, cel care va da sensul cel mai profund acestui „romantism modern“, redescoperind valorile poeziei folclorice va fi Federico García Lorca. Poetul, ucis la 37 de

[1] C. Ayala Duarte, *Literatura Hispano-Americana, Resumen Historico Critica*, Madrid, 1945, p. 31.
[2] *Idem*, p. 212.
[3] „liniştea şi mişcarea sînt aceleaşi."
[4] „Ai murit, camarade / în zorile arzătoare ale lumii. / Ai murit cînd / lumea ta, lumea noastră, abia răsăreau."
[5] Citat de J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 228.

ani, în primele zile ale războiului civil, va rămîne un adevărat simbol al conştiinţei intelectuale angajate, militînd pentru un ideal social şi naţional de o desăvîrşită frumuseţe. Moartea i-a aureolat opera dedicată patriei şi umanităţii ; ea reprezenta actul cel mai violent al unei ofensive fasciste împotriva intelectualităţii unei întregi ţări. După încheierea războiului, nici unul dintre poeţii care dăduseră strălucire literaturii spaniole din primii ani ai deceniului al patrulea nu va rămîne în patrie. Exodul intelectualilor spanioli nu poate fi comparat în ceea ce priveşte proporţiile lui, decît cu acela al scriitorilor şi oamenilor de ştiinţă din Germania, după venirea lui Hitler la putere. Cei care, asemenea lui Unamuno, au rămas în Spania, şi-au văzut, unii, operele interzise de cenzură, alţii au fost aruncaţi în închisori şi condamnaţi la detenţiuni pe termene lungi ori s-au retras într-o emigraţie internă.

Lorca nu a fost, poate, un „poet politic", în sensul curent al cuvîntului. Dar lirica şi, mai ales, dramaturgia lui exprimă consecvent revolta împotriva unei societăţi înguste, mercantile, glorificîndu-i pe cei care au îndrăznit să i se opună, sacrificîndu-se. El a regăsit în viaţa şi în poezia oamenilor din Andalusia natală expresia unei atitudini pline de vitalitate, de frumuseţe morală, opusă aceleia a „sufletelor de curele" a celor din Garda Civilă, viitorii săi asasini. Dealtminteri, poetul va descoperi în existenţa oamenilor simpli de pretutindeni semnele aceleiaşi simplităţi şi frumuseţi sufleteşti ; o călătorie la New York îl va ajuta să înţeleagă arta negrilor americani, pateticul ei lirism.

Viziunea poetică a lui García Lorca s-a constituit, în bună măsură, sub înrîurirea lirismului de o mare muzicalitate a lui Juan Ramón Jiménez, el însuşi poet al „sufletului andaluz"[1], în acelaşi timp, însă, experienţa „ultraismului" (un fel de variantă spaniolă a futurismului) nu este întru totul străină de sistemul imagistic adoptat de poet, cu metaforele sale surprinzătoare, cu contrastele de lumină şi de umbră, sau cu acel *sfumato* care învăluie contururile, estompîndu-le. García Lorca a creat o „baladă lirică", întrucîtva în tradiţia

---

[1] Gerardo Diego, *Poesia española*, Madrid, 1932, p. 231.

lui Esenin, cu personaje care se mişcă (înfăşurate de acelaşi mister al unui univers rustic fantastic) pe un fundal de factură romantică. Aşa este arhitecturat întregul *Romancero gitano*, operă de un colorit intens, fascinant, evocînd o lume străbătută de vise fierbinţi.

Unul dintre personajele „cele mai impresionante ale acestui ciclu este Moartea“ [1]; ea este, însă, desenată cu mijloacele iconografice folclorice :

La luna tiene dientes de marfil.
¡Qué vieja y triste asoma!
Están los cauces secos,
Los campos sin verdores
Y los árboles mustios
Sin nidos sin hojas.
Doña Muerte arrugada,
Pasea par sauzales
Con su absurdo cortejo
De ilusiones remontas.
Va vendiendo colores
De cera y de tormenta
Como un hada de cuento
Mala y enredadora... [2]

Fantasticul acesta de poveste populară este unul dintre elementele care deosebesc poezia lui Lorca de aceea a maestrului său, Jiménez. Caracterul folcloric al inspiraţiei lui García Lorca, evident şi în volumul de debut, *Libro de poemas* (*Carte de poeme*) va deveni, pe măsura evoluţiei poetului, un adevărat semn distinctiv al creaţiei sale. „Ţara de vis şi de piatră“, Andalusia natală, îi va pune la îndemînă „un tezaur

---

[1] Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura Española*, III, Barcelona, 1950, p. 625.

[2] „Luna are dinţi de fildeş / Ce bătrînă şi tristă pare! / Au secat cursurile de apă, / Cîmpurile nu au verdeaţă, / Copacii au veştejit / Fără cuiburi şi fără frunze. / Zbîrcita doamnă moarte / Trece printre sălcii / Cu absurdul său cortegiu / De iluzii pierdute. / Ea vinde culori / De ceară şi de furtună / Ca o vrăjitoare dintr-o poveste, / Rea şi pisăloagă.“ (*Fata şi moartea*, 1921)

incomparabil de tradiții populare“ [1]. Asemenea multor romantici, el va regăsi în folclorul țigănesc semnul unei aspirații libertare, al bucuriei de a se uni cu natura. Lorca nu a fost, așa cum s-a socotit uneori, „un poet al primitivismului“ ; el nu a proslăvit patriarhalitatea vieții rătăcitoare a țiganilor, ci capacitatea lor de a trăi „cu sinceritate sentimentele fundamentale ale sufletului omenesc“ [2]. Dacă în unele poeme ale sale se reflectă imagini caracteristice versului baroc spaniol din secolul al XVII-lea, nu e mai puțin adevărat că el a socotit întotdeauna că poezia sa trebuie pusă în legătură cu tradiția populară a Andalusiei. El considera că arta germană a fost plăsmuită de *o muză*, cea italiană de *un înger* ; „dar Spania a fost întotdeauna emoționată de cîntecul unei *duende* (ființă fantastică, jumătate zînă, jumătate demon, *n.n.*), pentru că ea e o țară a cîntecelor și a dansurilor străvechi, în care *duende* povestește despre lămîii înfloriți în zori, și o țară a morții, o moarte pe care o aduce tot *duende*“ [3]. Teoria lui Lorca este, desigur, poetică și nu filosofică ; dar ea mărturisește unele ecouri ale gîndirii lui Unamuno.

Romancerul țigan (care a fost interpretat cu o înțelegere atît de acută a sensurilor lui tragice, de traducătorul lui în românește, Miron Radu Paraschivescu) înfățișează, într-o țesătură complexă a miturilor andaluse, gitane și a realităților contemporane, o lume a marilor patimi sensuale. Lumina e aspră, oamenii acționează violent, natura și elementele ei sînt înzestrate cu simțăminte și cu dorințe la fel de nestăvilite ca acelea ale oamenilor. Mîndria, pasiunea trăirilor și simțămîntul că fac parte dintr-o lume care s-a născut odată cu timpul sînt trăsăturile dominante ale acestor „gitani“ care, cu aceeași înverșunare, se încaieră cu Guardia Civil și își iubesc soațele. Preciosa, dansatoarea, e fugărită cu o spadă fierbinte de vîntul vrăjmaș ; ea își caută adăpost (amestesc de fantastic și de realitate banală) la consulul englez ce-i oferă

---

[1] Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 444.

[2] Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 629.

[3] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 179.

o cană de lapte şi un pahar de gin, pe care frumoasa ţigancă le refuză, în timp ce vîntul, dezlănţuit, urlă afară :

El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.[1]

Vîntul nu o ajunge pe dansatoare ; dar, într-un alt poem, luna îl răpeşte pe băiatul fierarului. Întîmplările din această ţară de *duende*, căreia Lorca îi dă numele „Andalusia", sînt cele ale basmului, ale unei lumi fantastice în care vîntul, luna, ţiganii, îndrăgostiţii, toţi deopotrivă dansează dansuri numai de Lorca ştiute.

Multe din aceste *romances* sînt compuse cu o grijă evidentă a detaliului decorativ reproducînd, de fapt, iconografia naivă, populară. Dar caracteristica lor cea mai interesantă rămîne, totuşi, un amestec al tactilului, al auditivului şi vizualului care produce „o confuzie a simţurilor", diferită de aceea propusă de Mallarmé. *La Casada infiel* (*Soţia necredincioasă*) este un exemplu al acestui stil ornamentat, cu imagini eliptice, care a îndreptăţit comparaţia cu gongorismul. Trupul fetei e descris cu un sensualism al cărui efect este îndelung elaborat :

Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.

---

[1] „Englezul îi dă ţigăncii / o cană de lapte călduţ / şi un pahar de gin / pe care Preciosa nu le bea. // Şi, în vreme ce ea plînge, povestindu-şi /acelor oameni aventura, / din acoperişurile de ţiglă / muşcă, furios, vîntul."

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.[1]

Vizualul, tactilul, auditivul sînt puse într-o relaţie cu totul neaşteptată :

En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído
como una pieza de seda
rasgada par diez cuchillos.[2]

Stilul îl aminteşte, cu siguranţă, pe acela al poeziei spaniole din secolul al XVII-lea ; dar elementul popular — prezent deopotrivă în temă şi în dezvoltarea ei cu mijloacele baladei — a fost cel care, în primul rînd, i-a îngăduit poeziei lui Lorca larga ei răspîndire. Poemele sale erau recitate în tranşeele republicane, în timpul Războiului civil. Pentru că în ele se regăseau amănunte ale tradiţiilor populare ale filosofiei străvechi a ţăranilor andaluzi.

Tema morţii, pe care Lorca o redescoperea — de asemenea — în literatura şi în arta Spaniei de odinioară, în creaţia folclorică, e tratată cu o netăgăduită originalitate a viziunii poetice. Poetul nu vedea aici un simplu element al fantasticului ; în preajma tragicelor evenimente din 1936, el presimţea, înfricoşat, că această simplă temă simbolică va întrupa o realitate. Unii comentatori au crezut că pot descoperi aici „o

1 „Nici tuberozele, nici scoicile / nu au o piele atît de fină / nici cristalele sub lună / nu strălucesc atît de puternic. / Coapsele sale fugeau de mine / ca nişte peşti surprinşi, / pe jumătate plini de foc, / pe jumătate plini de frig."

2 „La ultimul colţ de stradă, / i-am atins sînii adormiţi, / şi ei mi s-au deschis dintr-o dată / ca nişte flori de hiacint. / Scrobeala stambei / mi-a răsunat în auz / ca o bucată de mătase / sfîşiată de zece cuţite."

prevestire a propriei morți, a tragediei care va ucide nenumărați spanioli, bărbați, femei și copii“ [1].

Spaima că ar putea să dispară înainte ca misiunea lui poetică să se fi împlinit este sentimentul care dă contur volumului *Poeta en Nueva York* (*Poet la New York*), scris în timpul călătoriei sale în America. Aici *duende*, zeitate spaniolă, a rămas departe de el. Îndemnat de Salvador Dali, a încercat să experimenteze tehnica suprarealismului, care — dealtminteri — i se părea potrivită să exprime o imagistică violentă, înclinație prezentă întotdeauna în arta sa. Dar, părăsind metrica tradițională a versului popular, poezia lui Lorca își pierdea structura, atît de caracteristică ; împrumuturile imagistice nu erau asimilate, personalitatea artistică a poetului fiind, în mod firesc, estompată.

America marilor aglomerări urbane l-a înspăimîntat pe poet ; acolo unde, cu cîțiva ani mai devreme, Maiakovski — declarîndu-se potrivnic unei așezări sociale, — admira cutezătoarele arhitecturi și forfota străzilor (corespunzînd, firește, idealului său futurist de odinioară), Lorca se simțea stingher, amenințat de o lume atît de depărtată de aceea a Andalusiei sale. Moartea i se înfățișa acum într-o întrupare nouă. O moarte a torturilor fizice, o moarte hidoasă, un cancer care se strecura prin pustiul de piatră :

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton,
El dia que el cancer te dio un paliza
Y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes
en la epidemia
Y abrió su quenada rosa de vidrios recos y manos blandas
para salpicar de lado las pupilas de los que navegan
tu buscaste en la hierba mi agonia... [2]

Lorca s-a întors în 1930 din ceea ce biografii au numit „anotimpul său în Infern“. El descoperise, în timpul unei

---

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 181.

[2] „Ignoranța ta, Stanton, e un munte cu lei. / Ziua în care cancerul te-a doborît / și te-a scuipat în pavilionul unde gazdele epidemiei mureau / și își deschideau roza arsă de sticlă uscată și mîinile moi / ca să stropească ochii cîrmaciului cu noroi / mi-ai căutat agonia în iarbă.“

călătorii chinuitoare, o realitate artistică a cărei valoare o va sublinia în cîteva rînduri : arta negrilor. Fragmentele *Poetului la New York* în care Lorca imita ritmurile muzicii negre sînt, de fapt, cele care dau consistenţă estetică întregului volum. Dar, în această privinţă, versurile sale nu au acea emoţie adîncă, tragică a lui Vachel Lindsay sau Nicolás Guillén, poeţi pentru care tradiţiile culturii negre aveau acelaşi sens emotiv ce înnobilează, în poezia lui Lorca, ritmurile andaluse.

În anii care au urmat, el s-a dedicat — mai ales — teatrului ; instaurarea Republicii, în 1931, declanşase entuziasmul latent al multor intelectuali, dornici să contribuie la educarea poporului. De aceea, Lorca va scrie drame al căror stil şi-l propunea să fie cît mai simplu şi mai inteligibil. Un teatru de esenţă realistă, pe care scriitorul îl prezenta în lungi turnee de-a lungul şi de-a latul Spaniei. Dar, printre puţinele versuri compuse în această perioadă, trebuie neapărat semnalată o capodoperă autentică a lui Lorca : bocetul la moartea prietenului său, toreadorul Ignacio Sánchez Mejias.

„Spania — spunea Lorca într-o conferinţă despre *duende* — este singura ţară din lume în care moartea este un spectacol naţional“ [1]. „Taurul — continua el cîteva rînduri mai departe, socotind că, de fapt, *corrida* este o asemenea împrejurare a «morţii organizate în spectacol» — taurul îşi are propria orbită, iar toreadorul şi-o are pe-a sa“, între cele două orbite se află un punct al primejdiei maxime. În acest punct Sánchez Mejias a fost atins de moarte :

Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.

Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.

Comenzaron las sones de bardón
a las cinco de la tarde. [2]

---

[1] cf. Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 633.

[2] „Acum se luptă porumbiţa şi leopardul / *La ora cinci după-amiază.* // Şi o coapsă cu un corn necruţător / *La ora cinci după-amiază.* // Începe sunetul refrenului / *la ora cinci după-amiază.*“

Pe cînd poemele din ciclul new-yorkez erau pătrunse de un fel de spaimă metafizică de *ideea* de moarte, aici moartea e materială, ea înseamnă *uciderea unui om anume.* Compasiunea umană cîştigă o intensitate pe care versurile anterioare n-o avuseseră şi se exprimă în imagini ce vor putea fi recitate, peste un an, în legătură cu moartea poetului însuşi :

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No to conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca
La tristeza que trivo tu valiente alegria.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura,
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste par los olivos.[1]

Se împlinea, în această sfîşietoare elegie, o viziune îndurerată a morţii, viziune care se conturase, fragmentar, în toată opera anterioară a lui Lorca. Pentru el, moartea însemnase, întotdeauna, sfîrşitul inevitabil, confruntarea cu *duende.* Intensitatea acestui sentiment e subliniată de o imagistică mult mai simplă decît aceea a poemelor mai vechi. În *Romancero gitano,* metafora păstra ceva din ornamentul baroc ; *Poetul la*

[1] „Pentru că ai murit pentru totdeauna, / precum toţi morţii pămîntului / precum toţi morţii care au fost uitaţi / într-o grămadă de cîini omorîţi. // Nu te ştie nimeni. Nu. Totuşi, eu te cînt. / Eu cînt pentru viitorime despre profilul şi graţia ta, / Despre maturitatea înţelegerii tale. / Despre pofta ta de moarte şi gustul gurii tale. / Despre tristeţea din vitejeasca ta veselie. // Va trece mult timp pînă cînd se va naşte, dacă se va naşte, / un andaluz atît de clar, de bogat în aventură, / Cînt despre eleganţa ta în cuvinte care gem / şi-mi amintesc o briză tristă printre măslini."

New York îşi însuşea sugestii ale suprarealismului, într-un coşmar al violenţei şi al teroarei. S-a relevat aici un anume paralelism cu cea de-a doua fază a poeziei lui Dylan Thomas [1] şi cu *La Destruccion o el Amor* al lui Aleixandre. În poemele citate ale lui Lorca (aşa cum se va întîmpla şi la Thomas), imagistica ameninţa să copleşească întreaga ţesătură de idei a poemului; elegia închinată lui Sánchez Mejias cuprinde, din acest punct de vedere, o semnificaţie extrem de importantă. Ea reprezintă, de fapt, momentul în care lumea lăuntrică, dominată de spaime, se eliberează în contact cu un eveniment al realităţii exterioare. Imaginile se constituie din detaliile *corridei*, ale agoniei şi morţii toreadorului, într-un sistem de alegorii care le amintesc pe cele ale heraldicei medievale, precum, de pildă, lupta dintre „un porumbel şi un leopard" sau dintre „o coapsă şi un corn necruţător". Din această tensiune dureroasă pricinuită de moartea prietenului, izbucneşte o compasiune pentru toţi morţii acestei lumi, neştiuţi, uitaţi chiar şi de cei care i-au ucis :

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre. [2]

Moartea lui Lorca a devenit, la rîndu-i, un simbol al sacrificiilor tuturor acelora a căror aspiraţie la libertate şi la frumuseţe e strivită în confruntarea ei cu violenţa. Glasul poetului are un sunet specific în peisajul complex al liricii secolului al XX-lea. Celebrînd lumea celor umili, simţămintele lor, el a devenit o expresie a protestului formulat în numele ideii de egalitate dintre oameni, a dreptului tuturor la viaţă ; ceea ce a îndreptăţit comparaţia cu poetul oropsiţilor de odinioară, François Villon, şi cu compatriotul din secolul al XV-lea al lui Lorca, Jorge Maurique.

---

[1] Căreia, însă, poemul lui Lorca este anterior.
[2] „Nu te ştie taurul, nici smochinul, / nici caii, nici furnicile din casa ta. / Nu te ştie nici copilul, nici după-amiaza / pentru că ai murit pentru totdeauna."

Şi, mai presus de toate, García Lorca rămîne o conştiinţă umană care a suferit pentru o idee. Dacă poezia lui înseamnă protestul sentimentului adînc, răscolitor, împotriva dezumanizării de orice natură ar fi ea, aceea a prietenului său, Rafael Alberti, a exprimat o atitudine lucidă, circumscrisă unei ideologii ale cărei origini trebuie căutate în tradiţia intelectualităţii raţionaliste spaniole care, secole în şir, s-a opus aristocraţiei şi clerului. Şi Alberti a trăit „un anotimp în Infern", dar acest univers al teroarei se constituia mai puţin în interiorul sufletului său decît în împrejurările războiului şi ale exilului, departe de Spania şi de Andalusia.

Un eveniment foarte important pentru literatura spaniolă s-a petrecut în 1925, la tricentenarul morţii lui Góngora, eveniment care a avut aceeaşi semnificaţie ca şi redescoperirea lui John Donne în Anglia. Góngora fusese privit, multă vreme, ca un poet care, după o fază a folosirii moderate a *concetti*-lor, a abordat un stil extravagant şi ermetic, preschimbîndu-se, aşa cum va spune Lorca, „dintr-un înger al luminii într-un înger al întunericului" [1]. Publicarea, în anul sărbătoririi poetului cordovan, a unei antologii a versurilor sale şi ale contemporanilor lui a avut drept rezultat modificarea fundamentală a părerilor despre creaţia gongorică. De fapt, această schimbare a ideilor critice fusese iniţiată cu zece ani mai devreme, de poetul mexican Alfonso Reyes. Reevaluarea lui Góngora a avut un efect imediat asupra poeţilor din generaţia lui Lorca. Deşi nici autorul lui *Romancero gitano*, nici Aleixandre nu contribuiseră direct la descoperirea adevăratelor valori ale artei lui Góngora, amîndoi au fost influenţaţi de metaforele elaborate de hiperbolele şi de inversiunile specifice artei gongorice, de felul în care obiectele sînt substituite prin menţionarea numai a culorii dominante, de întreaga mitologie a poetului din Cordoba.

La începuturile creaţiei sale, Rafael Alberti a fost cel care a receptat, în măsura cea mai însemnată, această influenţă ; dar — în acelaşi timp — el s-a îndreptat, asemenea lui Lorca, spre tradiţiile artei folclorice, mai ales ale celor

[1] Cf. Karl Vossler, *La Poesia de la Soledad en España*, Buenos Aires, 1946, p. 31.

din ţinutul natal, din preajma Cádizului. În 1927, Alberti a publicat un volum de versuri intitulat *Sobre los ángeles* (*Despre îngeri*) ; „nu e foarte simplu să se înţeleagă semnificaţia pe care aceste figuri angelice o aveau pentru poet, dar ceea ce e sigur e că ele nu aveau nici o legătură cu îngerii teologiei, şi nici nu pot fi asociate cu aceia ai poeziei lui Rilke, deşi — asemenea acestora — şi ele transformă, într-un sens, vizibilul în invizibil“ [1].

S-ar putea spune că, de fapt, ele nu simbolizează, ca la Rilke, „calităţi ale inspiraţiei“, ci momente ale mişcării sufleteşti. La început, Alberti vorbeşte despre încrederea în sine şi despre fericirea care au pierit fără de urmă :

¿Adónde el Paraíso
sombra, tu que has estado?
Pregunta con silencio.

Ciudades sin respuesta,
rios sin habla, cumbres
sin ecos, mares mudos.

Nadie lo sabe. Hombres
fijos, de pie, a la orilla
parada de la tumbas,

me ignoram... [2]

Paradisul e pierdut, iar poetul e numai „gazdă a umbrelor“. Metafora e aproape textual citată din Gustavo Adolfo Bécquer, unul dintre cei mai de seamă poeţi spanioli ai secolului al XIX-lea pentru care ideea „dispariţiei dragostei, asemenea unei umbre“, era aproape obsesivă. Acest paralelism este, fără îndoială, foarte semnificativ ; poezia spaniolă a perioadei care a urmat romantismului a fost, pentru versurile

---

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, pp. 185—186.

[2] „Pe ce drum mergi spre Paradis, / umbră, tu care ai existat cîndva ? / Întrebare urmată de tăcere. // Oraşe fără răspuns, / rîuri care nu pot vorbi, piscuri / fără ecou, mări mute. // Nimeni nu ştie. Oameni / nemişcaţi, stînd / pe marginea / mormintelor, // nu mă cunoaşteţi.“

din *Despre îngeri*, o sursă mai rodnică decît, de pildă, suprarealismul pentru arta lui Lorca. Tema nefericirii, atît de consecvent dezvoltată de poeţii veacului precedent, apare, cu un sunet evocator, într-un poem scurt, *El mal minuto* (*Clipa cea rea*):

Cuando para mí eran los trigos viviendas de astros y de dioses
y la escarcha los lloros helados de una gacela,
alguien me enyesó el pecho y la sombra,
traicionándome.

Ese minuto fué el de las balas perdidas,
el del secuestro, par el mar, de los hombres que quisieron ser pájaros,
el del telegrama a deshora y el hallazgo de sangre
el de la muerte de agua que siempre miró al cielo.[1]

Simbolurile lui Alberti nu sînt atît de diferite ca acelea ale poeziei lui Breton; „Ele fac parte din două categorii: prima, aceea a inocenţei infantile, cea de-a doua, a durerii pricinuite de trădare"[2]. Oricît ar fi de cerebrală, lirica lui Alberti cuprinde o certă influenţă romantică; dar — asemenea lui Aleixandre — poetul „îngerilor" a evoluat de la afirmarea unor sensuri individuale spre o artă cu implicaţii sociale. „Îngerii" săi nu exprimă numai sentimentele şi gîndurile poetului, ci „sînt elemente ale unei mişcări în planul social"[3]. Un poem cum este *El ángel avaro* (*Îngerul avar*) aproape că nici nu mai disimulează comentariul politic:

Ese hombre está muerto
y no la sabe.

---

[1] „Cînd pentru mine grîul era un loc unde trăiau stele şi zei / şi îngheţau lacrimile unei gazele, / cineva mi-a oblojit pieptul şi umbra, / trădîndu-mă. // Acesta a fost minutul gloanţelor trase în zadar, / cînd marea i-a răpit pe oamenii care au vrut să fie păsări, / al telegramei trimise la netimp şi al descoperirii sîngelui, / şi al morţii apei care întotdeauna a privit cerul."

[2] E. Proff, *„Popularismo" and „Barroquismo" in the Poetry of Rafael Alberti*, în „Bulletin of Spanish studies", 1/1942.

[3] Valbuena Prat, *op. cit.*, III, p. 631.

Quiere asaltar la banca,
robar nubes, estrellas, cometas de oro,
comprar la más difícil:
el cielo.
Y ese hombre está muerto.[1]

„Îngerul avar" este, s-a spus, „un simbol al capitalismului, care — fără să-și dea seama că a murit — crede că orice poate fi cumpărat cu bani"[2]. Alberti își dădea seama de apropierea catastrofei țării sale; desperarea lui era „numai un ecou al unei lumi ce se îndrepta spre criză"[3]. Dar el nu credea că destinul umanității este condamnarea implacabilă a binelui și a frumosului. Stelele pot să-i anunțe venirea unor vremuri vrăjmașe; dar poetul afla în sine însuși destulă putere pentru a le opune legile clare și simple ale omeniei. O asemenea concluzie se desprinde dintr-unul din ultimele poeme ale volumului *Luna enemiga* (*Lună vrăjmașă*):

Salvadme de los años en estado de nebulosa,
de los espejos que pronuncian trajes y páginas desvanecidos,
de los manos estampados en los recuerdos que bostezan.
Huíd.
Nos entierran en viento enemigo.

Y es que un alma ha olvidado las reglas.[4]

Ultimul poem al volumului demonstrează că Alberti a deslușit sensurile dezastrului, că prezentul — cu toate tragediile sale — are mai multă valoare decît palida viziune a trecutului, că viața e cu atît mai frumoasă cu cît ea se opune unor puteri care amenință s-o nimicească. Tonul profetic al versurilor din *Los ángeles feos* (*Îngerii cei urîți*) ves-

---

[1] „Omul acesta a murit / și nu o știe. / Vrea să prade banca, / să fure nori, stele, comete de aur, / să cumpere ceea ce e mai greu: / cerul. / Și acest om e mort.

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 187.

[3] *Ibidem.*

[4] „Salvați-mă de anii în stare de nebuloasă, / de oglinzile care pronunță costume și pagini demodate, / de mîinile imprimate cu amintiri care cască. / Fugiți. / Ne îngroapă în vîntul potrivnic. // Și asta pentru că am uitat regulile."

teşte că „aceia care dorm în aburii aducători de nenoroc ai mlaştinilor, vor fi treziţi de cea mai nefericită auroră şi vor trăi în gloria noroaielor". Avertisment celor care adoptaseră o atitudine pasivă în timpul înverşunatelor confruntări politice. „Voi — le spunea poetul acestor îngeri «urîţi» — aţi fost pricina călătoriei mele", a acelei călătorii care l-a purtat prin coşmare şi spaime spre o lume de unde putea să afirme :

Pero yo os digo :
una rosa es más rosa habitada par las orugas
que sobre la nieve marchita de esta luna de quince anos.[1]

Alberti a supravieţuit acestei crize. În perioada imediat următoare el va dedica o elegie aceluiaşi toreador pe care Lorca îl celebrase în faimosul său *Bocet pentru Ignacio Sánchez Mejias.* Versurile lui Alberti, scrise în timpul unei vizite în Mexic, sînt concepute în tradiţie gongorică ; ele alcătuiesc, de fapt, o suită de sonete, legate de pasaje în vers liber şi de altele care cuprind ecouri ale cantilenei populare. Adevărul e, însă, că fuziunea acestor fragmente s-a produs în chip imperfect şi că, uneori, excesul metaforic pare artificial. Simplificarea expresivă a stilului va fi rezultatul experienţei sufleteşti din anii războiului civil. Multe dintre poemele acestei perioade au un ton polemic ; dar, în cîteva versuri compuse în timpul asediului Madridului, el a găsit resursele unui lirism de o căldură autentică, plin de compasiune faţă de apărătorii vechii capitale spaniole. E o poezie a participării, a cărei asprime derivă direct din sugestiile maeştrilor veacului al XVII-lea pe care Alberti îi urmase şi în trecut. *Los campesinos (Ţăranii)*, care dau titlul unuia dintre aceste poeme, era numele batalioanelor ţărăneşti ce apărau guvernul legal al Republicii spaniole :

Se ven marchando duros, color de la corteza
que la agresión del hacha repele y no inmuta.
Como los pedernales, sombría la cabeza,
pero lumbre en su suño de cáscara de fruta.

[1] „Dar îţi spun : / un trandafir e mai trandafir cînd e locuit de omizi / decît e pe zăpada ofilită a acelei luni de 15 ani."

Huelen los capotones a corderos mojados,
que forra un mal sabor a sacos de patatas,
uncido a los estiércoles y fangales pagados
en las cansinas botas más rigidas que patas.[1]

Alberti îi vedea pe aceşti soldaţi, înflăcăraţi de speranţa că ar putea „ucide moartea pentru a cuceri viaţa", ca pe nişte oameni uniţi cu pămîntul căruia, în curînd, aveau să-i dăruiască propriile trupuri. „Spania — credea poetul — trebuie hrănită cu trupurile fiilor ei, pentru ca o nouă viaţă să poată izvorî. Dar războiul a fost pierdut, viaţa întregii ţări a fost înăbuşită şi Alberti însuşi a fost obligat să plece în exil."[2]

Întreaga poezie de mai tîrziu a lui Rafael Alberti e poezie de surghiun, scrisă în cea mai mare parte în Argentina, unde poetul se simţea străin şi de unde se gîndea fără contenire la Andalusia tinereţii sale. Dar accentele aspre din *Sobre los ángeles* nu se mai fac auzite ; de data aceasta, părerile de rău pentru cele dispărute sînt exprimate cu mai multă simplitate, cu o compasiune care-i cuprinde, mai ales, pe cei care au pierit şi pe cei ce suferă pentru ideile lor în închisorile din ţară. Treptat, temele poemelor se constituie în adevărate laitmotive (unele dintre ele amintindu-le pe cele ale versurilor mai vechi). Alberti simte dezolarea care învăluie străzile unei mari metropole, Buenos Aires, şi întinderile de sub Crucea Sudului :

esta desconocido cielo solo,
sustentado par árboles y montes,
pampas, mares, y gentes nunca vistos,
al girar de las horas trastrocadas.[3]

---

1 „Îi vezi mărşăluind din greu, culoare a scoarţei / care respinge agresiunea torţei şi nu se schimbă. /Asemenea cremenii, capul le e întunecat, / dar în visul lor e foc, ca în coaja fructelor. // Pelerinele lor miros a miei uzi, / veşmintele lor au un miros de saci de cartofi, / care se amestecă cu acela de bălegar şi de noroi / al ghetelor uzate care sînt mai rigide decît picioarele animalelor."

2 K. T. Smith, *Structures and Non-structures*, Urbana, 1971, p. 38.

3 „Acest cer necunoscut, solitar, / susţinut de arbori şi de munţi, / pampas, mări şi oameni nevăzuţi pînă atunci, / spre mişcarea orelor se întoarce cu susul în jos."

Acestei imagini a singurătății, îi urmează o evocare a străvechii civilizații din Spania împotriva căreia se înverșunează armatele rebele. Alberti dedică unele versuri pictorilor din Muzeul Prado, apoi propriei adolescențe și, cu prilejul trimilenariului orașului Cádiz, Spaniei însăși, în perspectiva îndelungatei ei istorii. Poezia lui „dobîndește acum o respirație largă“ [1]; „puțini poeți, de la simboliști încoace, au putut atinge o asemenea muzicalitate a versului“ [2], o asemenea mlădiere a limbajului imagistic, ca în poemul lui Alberti dedicat lui Menestheus, eroul homeric despre care Strabo credea că, trecînd printre Coloanele lui Hercules, a ajuns pe coasta apuseană a Peninsulei Iberice, pe locul unde s-a întemeiat Cádizul :

Hoy quisiera tu antigua espada homérida,
tu valor, tu ateniense, clara sabiduría.
Tronchadas las Columnas de Alcides, presa y rota
su inexpugnabile fortaleza, oh, surge,
levántate y recorre las arenas. Tus naves,
todavia arboladas, te esperan junto al rio. [3]

Poetul apela, de această dată, la ritmul clasic ; siguranța și cursivitatea versului amintesc de acel „stil grandios“ a cărui dispariție, cu multe decenii în urmă, o regreta Mathew Arnold. *Ora maritima* (*Țărmul mării*), volumul apărut în 1953 (și în care era inclus și poemul citat mai înainte), a fost singurul a cărui difuzare a fost permisă în Spania. Comentatorii au fost surprinși de faptul că foarte vigilenta cenzură spaniolă nu a înțeles aluziile la o nouă întemeiere a culturii spaniole, de un Hercules a cărui forță stă în dorința lui de a descoperi noi orizonturi. Volumul publicat cu un an mai devreme, *Retornos a lo vivo lejano* (*Întoarceri la o viață*

[1] Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 631.
[2] K. T. Smith, *op. cit.*, p. 66.
[3] „Astăzi tînjesc după vechea ta spadă homerică / după vitejia ta, atenianule, după limpedea ta înțelepciune. / Coloanele lui Hercules sînt tăiate, e cucerită și distrusă / fortăreața lui inexpugnabilă ; o, ridică-te, / înalță-te și aleargă din nou prin nisipuri. Navele tale, / cu catargele încă întregi, te așteaptă lîngă rîu.“

îndepărtată), încerca — în stilul lui Robert Browning din *Convorbiri cu unii oameni* — să înfăţişeze multiplele întrupări ale poetului, întorcîndu-se în ţară, din îndelungatul exil. *Ţărmul mării* integrează un sens larg al istoriei, din perspectiva experienţei personale. El pare a căuta o entitate permanentă în sine însuşi, dincolo de această succesiune a întrupărilor ; aşa precum, odinioară, socotea un trandafir viu mai de preţ decît cel mai frumos trandafir ofilit, tot astfel acum viaţa îi apare ca o valoare incomparabilă, chiar dacă fiecare clipă, fiecare nouă întrupare a eului poetic, îl apropie de moarte :

¡ Ah, no poder de pronto empujar tanta noche,
tantos compactos años de terror, y rompiéndolos
arrebatar al fin esa vedada
luz que sabes que existe,
que par saber que existe
hasta cantando marchas de verdad a la muerte ![1]

Cel dintîi înţeles al acestei „lumini interzise" este, fără îndoială, acela al libertăţii care se cuvine cucerită chiar cu preţul morţii, dar o moarte înţeleasă lucid, nu ca un scop, ci ca o jertfă supremă. Speranţa lui Alberti capătă un contur cu atît mai semnificativ cu cît e nutrită de un poet exilat, la început în America de Sud (unde totul, chiar şi ciclul anotimpurilor e altul decît acela din patrie), apoi în Italia, de unde versul poetului sună la fel de energic, plin de mînie. Lirica lui Alberti dezvăluie o atitudine civică şi poetică a cărei caracteristică rămîne participarea pasionată plină de durere, la viaţa propriei patrii.

În Italia, îndelungata epocă de dictatură mussoliniană nu a îngăduit afirmarea unor direcţii poetice conturate foarte precis. Regimul fascist a condamnat cultura italiană la o izolare care nu putea duce decît la stagnare. Intelectualii care aderaseră cîndva la fascism nu mai produseseră decît o

---

[1] „O, să nu fii în stare să împingi în lături toată această noapte, / toţi aceşti ani compacţi de teroare, şi, frîngîndu-i, / să prinzi această interzisă / lumină pe care-o ştii că există, / şi pentru a şti că există / ai mers cîntînd spre moarte."

artă întru totul conformistă, în spiritul academismului grandilocvent sau (cazul lui Marinetti) se văzuseră izolaţi, încetul cu încetul. Alţii, cei care se împotriviseră dictaturii, plecaseră în exil sau trăiau într-o singurătate deplină, refuzînd orice legături cu oficialitatea. Anii războiului au accentuat demoralizarea scriitorilor italieni; destinul ţării a devenit, însă (în poezia unor Ungaretti, Montale, Quasimodo, de exemplu), o temă din ce în ce mai frecventă a literaturii acestei perioade. Ungaretti descoperea durerea ascunsă sub falsa măreţie predicată de Mussolini; Montale scria *Primăvara hitleristă*, înfăţişînd parada armatei naziste prin Roma, încheind — totuşi — poemul sub semnul speranţei că, din deşerturile Africii, unde armata italiană suferea grave înfrîngeri, se va înălţa o dimineaţă aducătoare de lumină:

Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda si confondono gia
col suono che slegato dal cielo, scende, vince
col respiro d'un alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di ricca priccio, ai greti arsi del sud... [1]

S a l v a t o r e Q u a s i m o d o e un poet al Sudului; peisajul aspru, dezolat, al Siciliei natale a contribuit, încă de la început, la conturarea unei lirici opuse conformismului oficial, idealizant, care celebra priveliştile de un romantism convenţional, de reclamă turistică. Poetul nutrea viziunea copilăriei ameninţate de cruzimea fascistă. Originalitatea sa „stă mai puţin în temă decît în accentul pe care îl dobîndeşte ea în cuprinsul unei poezii, adesea, cu ermetisme gnomice“ [2]. Şi, deşi uneori „subiectul poate fi recunoscut ca descinzînd din

[1] „Poate că sirenele, clopotele / care-i salută pe monştri în seara / sabatului lor, şi se amestecă / cu sunetul care, dezlegat din cer, coboară, învinge, / cu respiraţia unei dimineţe care, mîine, pentru toţi, / izbucneşte din nou, albă dar fără aripi / de spaimă, peste *wadi*-urile arse din sud.“

[2] Sergio Pacifici, *A Guide to Contemporany Italian Literature*, New York, 1962, p. 189.

lirica mai vîrstnicului său contemporan, Ungaretti, dezvoltarea temei îi aparţine lui Quasimodo"[1]. Stilul poetului se constituise, încă de la început, din volumul *Acque e terre* (*Ape şi pămînturi*), precum — de pildă — în *Vînt la Tindari*, în care se adresează ţării natale în aceşti termeni :

A te ignota è la terra
ove ogni giorno affondo
e segrete sillabe nutro :
altra luce ti sfoglia sopra i vetri

nelle veste notturna,
e gioia non mia riposa
sul tuo gremio.

Aspro è l'esilio,
e la ricerca che chiudevo in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire...[2]

Foarte curînd, teama de moarte va avea un temei real, aşa cum vor dovedi cele douăzeci de poeme din ciclul *Giorno dopo Giorno* (*Zi după zi*), scris în timpul celor mai cumplite zile ale războiului şi publicate în 1947. Dezastrul e exprimat, de data aceasta, în imagini de o mare concizie :

Io ti ricordo quel geranio acceso
su un muro arivellato di mitraglia.[3]

Cu aceleaşi mijloace lapidare, el va evoca întreaga atmosferă a acelor ani într-un poem cum este *Om al timpului meu* :

---

[1] Gianni Pozzi, *La poesia italiana del novecento*, Torino, p. 191.

[2] „Nu ştiu ţinutul / unde în fiecare zi mă cufund / şi mă hrănesc cu silabe secrete : / o altă lumină te desfăşoară deasupra ferestrelor / pe straiul nopţii, / şi bucuria care nu-i a mea se odihneşte / în poala ta. // Aspru e exilul, / şi căutarea — pe care am încheiat-o cu tine — / căutarea armoniei s-a schimbat azi într-o spaimă prematură de moarte."

[3] „Îţi aduc aminte floarea aceea de muşcată / de pe zidul ciuruit de mitralii."

Hai ucciso ancora,
come sempre, come uccisero i padri, come uccisero
gli animali che li videro per la prima volta.
E questo sangue odora come nel giorno
quando il fratello disse all'altro fratello :
„Andiamo ai campi". E quell'eco fredda, tenace,
è giunta fino a te, dentro la tua giornata.[1]

Ultimele versuri amintesc de tonul unor imnuri din *Pacea* lui Aristofan. Asemenea lui Eluard din poemele scrise în 1943, versul are o rezonanţă modernă, dar se sprijină pe simboluri străvechi. Şi, tot asemenea lui Eluard, Quasimodo descoperă promisiunile unui viitor eliberat de spaimele care au răscolit generaţiile vechi :

Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue
salite dalla terra, dimenticate i padri :
le loro tombre affondano nella cenere,
gli uccelli neri, il vento coprono il loro cuore.[2]

Eseurile scrise de Quasimodo în acea perioadă demonstrează o consecvenţă a ideilor, în această ordine a adeziunii la problemele sociale ale vremii : „Poetul, atîta vreme cît este şi om, participă la formarea unei societăţi, din care face parte în mod necesar"[3]. Răspunderea poetului e înţeleasă şi exprimată în termeni foarte clari : „Astăzi, după două războaie în care eroul este reprezentat de un număr uriaş de morţi, scopul poeziei este cu mult mai serios decît înainte, pentru că el trebuie să refacă umanitatea"[4].

---

[1] „Ai ucis din nou, / ca totdeauna, cum au ucis părinţii tăi, cum le-au ucis / pe animalele pe care le vedeau pentru prima dată. / Şi sîngele acesta miroase ca-n ziua / în care un frate i-a spus celuilalt frate : / Să mergem la cîmp. Şi ecoul acela rece, tenace / e legat de tine, înăuntrul zilei tale."

[2] „Uitaţi, o fiilor, norii de sînge / ridicaţi din pămînt, uitaţi-vă părinţii : / mormintele lor se afundă în cenuşi, / păsările negre, vîntul le-acoperă inima."

[3] Cf. Sergio Pacifici, *op. cit.*, p. 196.

[4] *Idem*, p. 197.

De fapt, din 1945 Quasimodo a fost antrenat într-o amplă polemică, trebuind să-și justifice crezul poetic, proiectîndu-și creația sa și a contemporanilor într-un context universal, acela al întregii literaturi mondiale contemporane: „Sîntem martorii dezvoltării unei poezii sociale care se adresează diverselor formațiuni ale societății umane... poezia unei noi generații, pe care o vom numi socială în sensul indicat mai sus, o poezie care aspiră la dialog mai curînd decît la monolog. Noua poezie poate deveni dramatică sau epică (în sensul modern al cuvîntului), dar nu poate să se transforme nici în expresie gnomică nici în simplă enumerare a problemelor sociale. Poezia de factură civică, așa cum se știe, poate fi amenințată, uneori, de capcane ascunse, chiar de cochetăriile estetismului dacă nu își formulează cu claritate țelurile și idealurile... Noua generație este *angajată* în toate sensurile acestui cuvînt. Noul *conținut* poetic poate că este mai aspru, dar conținutul este condiționat de cursul istoriei. Poetul știe astăzi că nu poate scrie idile sau horoscoape“ [1].

Istoria, împrejurările sociale ale existenței, acestea erau subiectele care, în concepția lui Quasimodo, se cuvin să fie transformate în poezie. De aici, frecvența unor teme (semnalată de cei mai mulți comentatori ai liricii lui Quasimodo), precum războiul, lacrimile, sîngele, sirenele, moartea, împușcăturile, praful, spaima, fierul, toate menite să evoce atmosfera epocii fasciste.

Chiar dacă, într-o măsură, „elocvența civică a lui Quasimodo... se așază în tradiția retoricii lui Monti și Carducci“ [2], nu i se poate contesta accentul modern pe care l-a dat comentariului lumii contemporane, modului în care a formulat idealul justiției și armoniei umane. Poezia sa ulterioară s-a consacrat acelorași teme, dar nu a mai atins intensitatea de sentiment a versurilor compuse în vremea războiului. Printre cele mai valoroase opere ale sale din ultimii ani, se cuvin, în orice caz, menționate tălmăcirile din poezia greacă și

---

[1] Din *Discurs asupra poeziei*, apărut în addenda volumului *Il falso e vero verde (Falsitatea și adevărul pur)*, publicat în 1953 (ed. a II-a, 1962). Fragmentul citat, în Sergio Pacifici, *op. cit.*, p. 197.

[2] Giuseppe de Robertis, *Scrittori italieni del Novecento*, Florența, 1963, p. 76.

latină. Pentru că, dacă simplitatea stilului din prima perioadă a creaţiei lui Quasimodo reprezintă rodul influenţei unor poeţi moderni precum Rimbaud, Ungaretti sau Campana, el datorează încă şi mai mult tradiţiei antice pe care o simţea atît de prezentă în Sicilia natală.

Poezia civică a Angliei e reprezentată mai cu seamă de un grup ale cărui debuturi se plasează în deceniul al patrulea; personalitatea cea mai reprezentativă a acestui grup, profund influenţat de filosofia marxistă, este W. H. Auden. Versurile sale sînt compuse în tradiţia lui Thomas Hardy, a lui Wilfred Owen şi a lui Gerard Manley Hopkins, căreia i s-au adăugat aceea a baladelor populare şi a poeziei aliterative medievale. Temele de inspiraţie le aminteau pe acelea ale poeziei chartiste de la mijlocul veacului trecut: fabrici, mine părăsite, şine ruginite de cale ferată.

Auden se află în aceleaşi relaţii cu poeţii europeni ai literaturii de rezistenţă, în care s-a aflat şi Dylan Thomas cu suprarealiştii. Aşa cum Thomas, deşi nu a fost suprarealist în înţelesul exact al cuvîntului, a creat un echivalent englez, dacă nu al poeziei lui Breton, cel puţin aceleia a lui Aleixandre, tot aşa versurile lui Auden pot fi comparate cu unele din cele scrise de Eluard, Alberti sau Quasimodo, toţi trei martori ai unui cataclism care, pentru poetul englez, exista numai în imaginaţie.

„Rebeliunea“ lui Auden (aşa cum unii critici au numit atitudinea lui protestatară) s-a opus, mai cu seamă, moralei represive, întemeiată, după cum credea poetul, pe o formă coruptă a organizării sociale. În cele dintîi poeme ale sale, se desena viziunea „unei aurore a dragostei“ care, în mod necesar, trebuia să urmeze anilor de sînge şi de teroare. Ideea de revoluţie era, însă, îndeajuns de obscură, ea însemnînd o transformare a însuşirilor sufleteşti ale individului, pînă cînd vor putea cuprinde întreaga mulţime a oamenilor. Auden era conştient de alterarea sentimentelor umane sub presiunea societăţii, şi îşi punea întreaga speranţă în puterea lumii care va veni:

It is time for the destruction of error.
The chairs are being brought in from the garden,
The summer talk stopped on that savage coast
Before the storms, after the guests and birds;
In sanatoriums they laugh less and less,
Less certain of cure; and the loud madman
Sinks now into a more terrible calm. [1]

E o poezie a crizei, al cărei ton e deliberat simplu, aproape banal, dar care este cu atît mai ameninţător cu cît imaginile se constituie din elemente ale realităţii cotidiene. Fundalul este acela al cataclismului economic şi social din 1929—1933, care i-a pus, pe neaşteptate, pe poeţii englezi în faţa unor evenimente ce reclamau o poziţie decisă. Revoluţia se înfăţişa încă lui Auden ca o noţiune complicată, excesiv distilată în sensul unei interpretări psihologizante a atitudinii pe care poetul simţea că se cuvine să o ia faţă de cele ce se petreceau în jurul său. Dragostea era aceea care, vulcanică, urma să nimicească peisajul stagnant, autumnal, „al cugetului poetului şi al vremii sale". Ispitit, însă, deopotrivă, de exemplul *Iluminărilor* lui Rimbaud şi de acela al romanticelor asociaţii secrete care foloseau un limbaj cifrat, Auden va adopta, în cel de-al doilea volum al său, *The Orators* (*Oratorii*), un stil complicat, cu alternanţe de versuri şi de proză, cu o imagistică extrem de elaborată şi nu întotdeauna de gustul cel mai sigur.

Stilul avea unele naivităţi, iar influenţele intelectuale cuprindeau, fără prea mult discernămînt, pe Montaigne şi pe Francisc din Assisi, pe Schopenhauer şi pe Yeats, pe Henry James şi pe T. S. Eliot, pe Rimbaud (căruia Auden îi va dedica o odă) şi pe Blake, pe Baudelaire, Thomas Hardy şi pe Rilke [2]. Pentru înţelegerea poeziei lui Auden este necesară o cunoaştere îndeajuns de amănunţită a biografiei poetului la care versurile fac aluzie adesea, aşa cum s-a relevat.

[1] „E vremea să distrugem eroarea / Scaunele au fost strînse din grădină, / Conversaţia de vară s-a oprit pe acel ţărm sălbatic / Înaintea furtunilor, după plecarea oaspeţilor şi a păsărilor: / În sanatorii ei rîd din ce în ce mai puţin. / Mai puţini siguri de vindecare; şi nebunul zgomotos / Se cufundă acum într-o linişte şi mai teribilă."

[2] Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 223.

Pe de altă parte, poezia e complicată de ezoterismul unor implicaţii ale diverselor filosofii religioase, de limbajul special preluat din clinicile psihiatrice, de argoul şcolăresc. Ceea ce face ca, uneori, emoţia poetică să se estompeze, să dispară în ceaţa aluziilor de obîrşii atît de diverse. Chiar şi în unele dintre cele mai izbutite poeme ale sale, cum este cel dedicat unui bătrîn (probabil unul dintre unchii poetului), inclus în volumul *Look Stranger!* (*Priveşte, străine!*), stilul rămîne extrem de dificil :

Your portrait hangs before me on the wall
And there what view I wish for, I shall find,
The wooded or the stony — though not all
The painter's gifts can make its flatness round —

Though the blue irises the heaven of failures
The mirror world where krowledge is reversed,
Where age becomes the handsome child at last,
The glass sea parted for the country sailors.

Where move the enormons comics, drawn from life,
My father as an Airedale and a gardener,
My mother chasing letters with a knife:
You are not present as a character.[1]

După o schiţă de portret, îndeajuns de precisă, proiectată din unghiul senzaţiilor pe care le încearcă un copil, fascinat de personalitatea misterioasă a cuiva apropiat şi drag, ultima strofă propune nişte soluţii stilistice imposibil a fi înţelese de cititorul nefamiliarizat cu biografia poetului. Ceva mai

[1] „Portretul tău atîrnă pe perete, în faţa mea / Şi orice vedere îmi doresc pentru el, o aflu, / De lemn sau de piatră — deşi nu toate / Darurile pictorului pot face ca structura ei plată să fie rotundă // Prin inşii albaştri, cerul eşecurilor / Lumea oglindă în care imaginea e inversată. / Unde bătrîneţea devine, în sfîrşit, copil, / Marea de sticlă a plecat pentru marinarii ţării. // Unde se mişcă enormele benzi desenate, luate din viaţă, / Tatăl meu, ca un cîine de vînătoare şi un grădinar, / Mama, vînînd literele cu un cuţit : / În nu eşti prezent ca un erou [al acestor desene]".

tîrziu, în etapa următoare a evoluţiei acestei lirici, aluziile livreşti vor lua locul jocurilor de imagini de factura celor citate mai înainte. Dar şi atunci ideea revoluţiei va rămîne la fel de stranie, îmbibată de un fel de misticism naiv, pentru care Dumnezeu era o ipoteză complexă, constituită din înfăţişările tatălui universal, ale doctorului şi ale învăţătorului. Limbajul, acel amestec de lexic religios şi de scientism psihanalitic, este — de această dată — şi mai greu de descifrat.

Rugăciunea pe care o rosteşte în sonetul *Sir, no man's enemy* (*Doamne, duşman al nici unui om*) ia forma unor îndemnuri cu caracter general etic, metaforele de obîrşie biblică intervenind numai în ultimele versuri :

Prohibit sharply the rehearsed response
And gradually correct the coward's stance ;
Cover in time with beams those in retreat
That, spotted, they turn though the reverse was great ;
Publish each healer that in city lives
Or country houses at the end of drives ;
Harrow the houses of the dead ; look shining at
New styles of architecture, a change of heart.[1]

„Transformarea inimii" e un subiect care revine adesea în poezia lui Auden şi în legătură cu care sinceritatea poetului nu poate fi pusă în nici un fel la îndoială. Dar, aşa cum observau unii critici, imaginea aceasta este prea puţin relevantă într-un context în care cerebralitatea altor metafore devine de-a dreptul copleşitoare. Auden nu urmăreşte numai realizarea unei singure serii de comparaţii paralele ; ci, referindu-se — într-un stil discontinuu — la diverse ştiinţe exacte, apelînd la o metafizică extrem de complicată, face ca limpezimea versului să se piardă aproape cu desăvîrşire.

[1] „Interziceţi neapărat răspunsul repetat / Şi corectaţi treptat atitudinea celui laş ; / Acoperiţi cu bîrne, în timp, pe cei în retragere / Pentru că observaţi, se întorc, deşi invers ar fi fost mai bine ; / Publicaţi-l pe fiecare vraci care trăieşte-n oraş / Sau într-o casă de ţară la capătul şoselei ; / priveşte strălucind la noile stiluri de arhitectură, o schimbare a inimii."

Totuşi, volumul publicat în 1937 conţine şi unele accente mai puternice care apropie această poezie de expresia protestatară a literaturii europene de rezistenţă. Poemul *Spania, 1937*, de exemplu, oferă — în afara unor naivităţi de tipul :

Tomorrow the bicycle races
Through the suburbs on summer evenings ; but today — the struggle [1],

o percepţie mai amplă a sensului evenimentelor tragice din acel an al războiului civil din ţara lui Lorca şi a lui Alberti :

The stars are dead ; the animals will not look ;
We are left alone with our day, and the time is short and
History to the defeated
May say Alas but cannot help or pardon. [2]

În ultimele versuri ale poemului se desluşeşte un simţ dramatic mai acut, care trebuie pus în legătură cu aspiraţia poetului de a „zidi din nou oraşele", ceea ce pentru el reprezenta o sarcină incomparabil mai importantă decît aceea „de a visa la evadarea din această lume" :

Where every day was dancing in the valleys,
And all the year trees blossomed on the mountains,
Where love was innocent, being far from cities. [3]

Această nostalgie a celui „care trăieşte în oraş dar nutreşte, fără contenire, visul insulelor" corespundea unui detaliu biografic, poetul plecînd cîndva din insula Wight,

that southern island
Where the wild Tennyson became a fossil. [4]

---

[1] „Mîine, cursele de biciclete, / prin suburbii, în seara de vară ; dar azi — lupta".

[2] „Stelele au murit ; animalele nu vor privi ; / sîntem lăsaţi singuri cu ziua noastră şi timpul e scurt şi Istoria e înfrîntă / Poţi spune «vai !» dar nu poţi ajuta sau ierta."

[3] „Unde fiecare zi dansa în văi, / Şi pomii înfloreau în munţi tot anul, / Unde dragostea era inocentă, aflîndu-se departe de oraşe."

[4] „acea insulă din sud / unde sălbatecul Tennyson a devenit o fosilă."

Pe de altă parte, Auden credea cu deznădejde că insulele britanice însele trebuie să aibă, în anii ascensiunii lui Hitler, semnificaţia istorică visată de Shakespeare în tirada pe care îl punea pe John of Gaunt să o rostească în clipa morţii. Pentru poetul secolului al XX-lea, Anglia era

This fortress perched on the edge of the Atlantic scarp,
The mole between all Europe and the exile-crowded sea. [1]

W. H. Auden a emigrat, de fapt, în Statele Unite, împrejurare care nu avea să rămînă fără urmări pentru poezia lui. Plecarea din patrie va accentua sentimentul de frustrare care rezultase, pînă atunci, dintr-o permanentă opoziţie a visului şi a realităţii, a evenimentelor vieţii sociale şi a celor ale existenţei individului. S-a vorbit despre influenţa teoriilor medicului german Groddeck asupra viziunii lui Auden [2]. Aceste teorii se întemeiau pe concepţia că orice suferinţă, de orice natură, provine dintr-o malformaţie fizică, evidentă sau ascunsă. Concepţia aceasta a fost descifrată, de pildă, în cel de-al IX-lea poem al volumului *Look Stranger !*, poem din care au fost citate, ceva mai sus, cîteva versuri referindu-se la portretul unui unchi al poetului. Confesiunea autobiografică face apel, aici, la imagini inspirate de teoria lui Groddeck : tatăl şi mama poetului sînt într-un alt pasaj „medicul şi infirmiera" care încearcă să aline suferinţa fiului lor. Dar „medicul şi infirmiera" veghează lîngă patul bolnavului şi nu pot decît „să-i potrivească perna sub cap" şi apoi să plece, lăsîndu-l în prada durerilor.

Cît de profundă e deznădejdea lui Auden o demonstrează versuri ca acestea :

Language of moderation cannot hide ;
My sea is empty and the waves are rough ;
Gone from the map the shore where childhood played
Tight-fisted as a peasant, eating love ;

[1] „Această fortăreaţă cocoţată pe marginile meterezelor Atlanticului, / Digul dintre Atlantic şi marea plină de exilaţi."
[2] John O'Brien, *The Shield of Reason*, Boston, 1957, p. 75.

Lost in my wake the arhipelago,
Islands of self through which I sailed all day,
Planting a pirate's flag, a generous boy;
And lost the way to action and to you. [1]

„Drumul spre acţiune" fusese tema, suprema întrebare, a celor dintîi poeme ale lui Auden. Acum, însă, încrederea în revoluţie se pierduse; şi, exaltînd „uitarea de sine" ca unică soluţie a marilor probleme ale lumii, poetul renunţa, aproape deliberat, la rezonanţa cea mai amplă şi mai profundă a creaţiei sale. De aici, utopica viziune din versuri ca:

Lost if I steer. Gale of desire may blow
Sailor and ship past the illusive reef,
And I yet land to celebrate with you
Birth of a natural order and of love. [2]

Un nou volum, *Another Time* (*Un alt timp*), cuprinde mai ales comentarii intelectuale, adesea amintind de violenţa pamfletelor poetice din tinereţe. Poetul nu se mai află în căutarea unor arhipelaguri pierdute; părăsind speranţa unei „ordini naturale" care ar fi urmat să se instaureze în toate continentele lumii (ceea ce e firesc, atîta vreme cît revoluţia nu mai însemna pentru Auden forţa capabilă să dea valorilor umane adevăratul lor sens), el nu mai scrie o poezie a protestului, ci una a observaţiei deliberat obiective. Cauza principală a nefericirii umane rămîne, în concepţia lui Auden, „paralizia voinţei" ceea ce e foarte adevărat şi în cazul său.

Cînd a izbucnit cel de-al doilea război mondial, în poezia universală s-au făcut auzite glasurile celor care protestau

[1] „Limbajul moderaţiei nu se poate ascunde; / Marea mea e pustie şi valurile sînt puternice; / Dispărut de pe hartă ţărmul unde se juca copilăria / Cu pumni puternici ca un ţăran, mîncînd dragoste; / Pierdut în veghea mea, arhipelagul, / Insule ale eului printre care navigam toată ziua, / Înfigînd un steag de pirat, băieţandru generos; / Şi am pierdut drumul spre acţiune şi spre tine."

[2] „Am pierdut dacă mă aflu la cîrmă. Rafalele dorinţii pot împinge / Marinarul şi nava peste iluzoriul recif, / Şi totuşi să acosteze ca să sărbătorească împreună cu voi / Naşterea unei ordini naturale şi a dragostei."

împotriva agresiunii fasciste şi îşi exprimau îngrijorarea şi speranţa în viitorul popoarelor. Întreaga literatură de rezistenţă a înregistrat, cum era şi firesc, un avînt autentic. Refugiat la New York, Auden va compune un poem al cărui titlu, *1 septembrie 1939*, va indica participarea lui la aceste evenimente dramatice; şi, deşi neîncrederea sa în puterea versurilor de a modifica destinul omenirii se mai desluşeşte în acest poem, Auden se întoarce la o viziune mai adînc influenţată de convingerile sale sociale, nutrite vreme de decenii întregi, dar care de multă vreme nu se mai exprimaseră în poezia sa. De data aceasta, însă, un bizar amestec de umanitarism cam dulceag şi de anarhism marchează versurile poemului:

All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die. [1]

Mai tîrziu, Auden s-a îndreptat, tot mai evident, spre o poezie meditativă, în care pasajele de respiraţie mai amplă sînt „sufocante digresiuni intelectualiste, prelungite şi — uneori — fade“ [2]. Poetul se refugiase într-o insulă („Cerebralitatea care îngheaţă lirismul“ [3]) detestată de întreaga sa creaţie de tinereţe. Dar personalitatea sa, crezul umanist pe care-l

[1] „Tot ceea ce am e un glas / Pentru a dezlega minciuna împăturită, / Minciuna romantică din mintea / Senzualului om de pe stradă, / Şi minciuna Autorităţii / Ale cărei clădiri bîjbîie cerul; / Nu există statul / Şi nimeni nu există singur; / Foamea nu îngăduie nici o alegere / Cetăţeanului sau poliţiei / Trebuie să ne iubim unul pe altul sau să murim.“

[2] Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 417.

[3] R. Wimlock, *Auden*, New York, 1969, p. 19.

proclamase la începuturile artei lui au determinat o foarte semnificativă mișcare poetică în literatura anglo-saxonă. Versurile unor poeți englezi mai tineri, C. Day Lewis sau Louis MacNeice, perioade întregi ale creației unor lirici americani de netăgăduită valoare, precum Theodore Roethke, vor mărturisi înrîurirea exercitată de viziunea lui Auden.

Lui Day Lewis nu i se rezervă un spațiu îndeajuns de reliefat între poeții liricii protestatare; alteori, opera lui este evident minimalizată, iar un comentator de obicei obiectiv al fenomenului poetic modern, cum este J. M. Cohen, menționîndu-l într-o înșiruire, vorbește despre el ca despre un poet „care s-a complăcut într-o tradiție ce datorează totul lui Hardy și lui Yeats“ [1]. Adevărul este că, totuși, personalitatea poetului care a scris versuri energice, atacînd „burghezia în declin“, se profilează îndeajuns de distinct în cuprinsul liricii engleze. Deși, asemenea unor scriitori aparținînd aceleiași generații, el a fost atras de literatura lui Melville, Whitman, Emily Dickinson (adăugînd acestei înrîuriri exemplul liricii lui Blake), ceea ce constituie adevărata caracteristică a artei sale este imagistica întemeiată pe teme inspirate de industrie și de viața politică. Scepticismului și dezamăgirii el le-a opus încrederea în revoluția socială care va veni, „dinamică răsturnare a lumilor vechi“. Chiar și în poemele dedicate unor evenimente din imediata lui existență, referirile la lumea socială dau relief versurilor, proiectîndu-le pe un fundal mult mai larg. Fiului său, a cărui naștere o așteaptă, plin de speranțe, îi urează să trăiască pe un pămînt „eliberat de lanțurile dictatorilor“. Iar versurile de dragoste preiau metafore din aceeași lume a conflictelor sociale.

Elogiul mașinii, pe care-l cuprinde poezia lui Stephen Spender nu are rezonanța pe care o dădeau acestei teme versurile futuriste; poetul englez e în chip mai concludent interesat de relațiile tehnicii cu existența umană, pe care le interpretează dintr-o perspectivă romantică, aceea care-l îndemna pe Shelley să scrie: „Iadul e-un oraș asemenea Londrei“. Dar Spender credea în capacitatea omului de „a-și supune acest animal nedomesticit“ și de a și-l face folositor.

---

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 197.

În acelaşi timp, poetul nu rămînea indiferent la priveliştea şomerilor rătăcind pe străzi, a muncitorilor osteniţi de muncă, de pildă a asfaltagiilor care „pentru cîţiva dolari, pentru cîteva lire sau mărci... sfredelesc strada de parcă ar căuta izvoare noi", dar nu află decît „alte pămînturi ale durerii". Suferinţa, oboseala, deznădejdea creşteau din amintirile unui război care-i tulburase zilele copilăriei şi din prevestirile unui al doilea război ce se iveau ameninţătoare.

Spender credea că vinovaţi de aceste „necruţătoare vremuri" nu erau maşinile, ci „acei care le stăpînesc şi alungă din mădularele de oţel orice omenie". Poetul vine la o „eră prometeică" în care „omului umil să i se dea înapoi puterea răpită". Era aceasta trebuia să aducă „egalitatea care să strălucească asemenea luminii reflectate de zăpadă" şi poetul îşi exprima certitudinea că viitoarele generaţii vor fi martore ale „victoriei luminii care va exploda, în zori, din scoicile în care a fost închisă în funduri de ocean".

Poezia lui Louis MacNeice (autor, printre altele, şi al unui poem, intitulat *Unui comunist*, căruia — însă — îi lipseşte claritatea ideilor) se sprijină pe un sistem imagistic complicat, amintind de poezia concettistă a barocului englez. O anume atracţie a temelor exotice (una din operele sale cele mai cunoscute evocă dezvoltarea peisajului irlandez, unde soarele „palid şi bolnav de friguri" nu iscă decît „scîntei de gheaţă din stîncile albe") estompează adesea înţelesul mesajului pe care îl cuprind aceste versuri protestatare, proslăvind „puterea celor mulţi" şi provocînd „moartea celor bogaţi şi nemilostivi". MacNeice şi-a însuşit sugestiile poeziei whitmaniene nu numai în ceea ce priveşte ideea centrală, a unui univers uman atotcuprinzător, ci şi în unele detalii imagistice, precum acele lungi cataloage de numiri geografice, venind din toate colţurile lumii, pe care — însă — *Firele de iarbă* le topeau într-o patetică expresie lirică.

Cea mai proeminentă personalitate a poeziei sociale anglo-saxone este, fără îndoială, Carl Sandburg. Poetul, descendent al unei familii suedeze stabilite în Statele Unite, a descoperit în lirica lui Whitman nu numai o modalitate stilistică înnoitoare, ci şi un vast conţinut umanist. Fără să se poată vorbi despre o artă creată în întregime în umbra

poeziei whitmaniene, aşa cum — dealtminteri — au crezut unii dintre comentatorii lui Sandburg, filiaţia de idei, unele accente ale tonului liric aparţin, fără doar şi poate, tradiţiei „bunului poet cărunt". Ca şi Whitman, Sandburg a crezut în valorile creatoare ale celor mulţi; existenţa acestora a constituit tema centrală a poemelor celui care şi-a intitulat un volum *The People, Yes!* (*Poporul, da!*). Eroii poemelor lui sînt docheri şi muncitori agricoli, lucrători care întind şinele de cale ferată prin trecătorile înalte ale munţilor şi prin deşerturi fierbinţi, mineri din Omaha, portoricani trudind în aerul sufocant al plantaţiilor din insula natală, negri şi mexicani, indieni şi europeni de curînd emigraţi în America. Nu este, desigur, lipsită de semnificaţie împrejurarea că Sandburg a fost unul dintre cei mai activi culegători de folclor american din acest secol. După cum faptul că el este autorul unei ample biografii a lui Abraham Lincoln (a cărui figură simbolizează încă, în Statele Unite, crezul umanitar al dreptului la libertate al tuturor) este întru totul elocvent. Sandburg şi-a proclamat adesea convingerea că făptura umană are o netăgăduită putere de a împlini idealul libertăţii şi al egalităţii. Fără să celebreze făptura fizică a omului cu patima whitmanianului *Calamus*, el a crezut consecvent în frumuseţea omului „a cărui esenţă supremă este puterea de a transforma lumea într-o realitate plină de generozitate", aşa cum scria el într-un eseu.[1] Încrederea aceasta în „înţelepciunea colectivă a poporului", admiraţia faţă de Lincoln, autenticul reprezentant al „democraţiei străvechi" apropiau de poetul *Firelor de iarbă*.

Whitman îşi cunoştea ţara în parte printr-un contact direct cu oamenii ei, dar, mai ales, în mod intuitiv, proiectînd, pasionat, datele experienţei personale în spaţii uriaşe pe care nu le văzuse niciodată. Sandburg desenează o adevărată hartă a Statelor Unite prin acumularea necontenită a faptelor cunoscute de el însuşi. A plecat din Illinois (statul în care se născuse şi Lincoln) şi a cutreierat aproape întregul teritoriu al Americii, pretutindeni unde îl duceau slujbele sale modeste şi, mai tîrziu, slujba de reporter.

[1] Vezi Richard Crowder, *Carl Sandburg*, New Haven, 1964, p. 29.

Definiţiile (în număr de 38) pe care le dădea poeziei în prefaţa la *Good Morning, America* (*Bună dimineaţa, America*) sînt concludente pentru principiile democratice ale esteticii sale : „poezia este... raportul de nuanţe dintre două momente, cel în care oamenii spun «Ascultă !» şi cel în care rostesc «Ai văzut ?», «Ai auzit ?», «Ce-a fost asta ?»". Pentru Sandburg, problema comunicării cu cititorii săi era fundamentală. Tonul vizionar al versurilor sale afirmă deplina egalitate între toţi oamenii, poetul nefăcînd excepţie.

Lipseşte din poezia lui Sandburg acel optimism structural al poeziei whitmaniene ; autorul volumului *Bună dimineaţa, America* e mai curînd un sceptic. Marile cuceriri ale industriei nu-i dau sentimentul iluminist de încredere şi de admiraţie faţă de gîndirea creatoare a umanităţii. Aglomerările urbane i se par potrivnice însăşi ideii de om : Chicago, oraş al „umerilor largi", e simbolizat de uriaşele lui abatoare („măcelar de porci pentru lumea întreagă"). Nici în imaginea întinselor prerii, a naturii copleşitoare, Sandburg nu regăseşte tabloul whitmanian al Americii triumfătoare. Numai iarba îşi păstrează semnificaţia din poemele lui Whitman, aceea de izbîndă a vieţii ; dar sensul victoriei sale devine, de această dată, de-a dreptul tragic. Ea creşte pe vechile cîmpuri de bătălie („ale istoriei mari abatoare"), şterge amintirea războaielor („sînt iarba, lăsaţi-mă să cresc !"), întoarce în anonimat numele al căror sunet aminteşte de lupte celebre.

Poate că proporţiile influenţei lui Whitman au fost exagerate şi datorită împrejurării că, la începuturile carierei sale, Sandburg i-a consacrat o conferinţă al cărei titlu însemna (cel puţin aşa a părut unora [1]) recunoaşterea unei filiaţii : *The Poet of Democracy* (*Poetul Democraţiei*). Pentru Sandburg, Whitman era cel mai elocvent exemplu al unei conştiinţe poetice receptive la marile mişcări sociale ale vremii. Sandburg s-a apropiat de poezia înaintaşului său într-o vreme în care aderase la partidul populist, la ideile grupării de stînga a social-democraţilor. Cuvîntările rostite în sprijinul politicii acestei grupări, pamfletele publicate acum, în preajma

[1] De exemplu, lui G. Zehnpfennis, *Carl Sandburg, Poet and Patriot*, Minneapolis, 1963.

împlinirii vîrstei de 30 de ani, îl conturează ca pe un adevărat militant. E limpede că fiul de emigrant, omul care înţelesese atît de devreme sensul „războiului dintre clase“ aderase cu toată convingerea la ideile anticonformiste ale socialiştilor şi împărtăşea cu ei admiraţia faţă de Whitman în poezia căruia regăsea un anume suflu generos, eroic, dăruind Americii încrederea în viitorul ei.

Sandburg nu era un optimist în felul în care fusese contemporanul marilor izbînzi ale democraţiei lincolniene: el constatase cît de vremelnice fuseseră aceste izbînzi, cît de fragilă bucuria dobîndirii lor. Versul său este mai curînd o replică amară la acela al lui Whitman; celui care milita pentru ziua de muncă de opt ore, pentru asigurările împotriva accidentelor şi a şomajului, nu i se putea cere să împărtăşească idealurile cosmice ale lui Whitman, să aspire la contopirea personalităţii umane cu infinitul, idealuri potrivite unei vremi în care oamenilor Americii păreau a li se fi deschis perspectivele unei afirmări plurale, cînd *şomaj* era un cuvînt de origine europeană, încă necunoscut pe celălalt tărîm al Atlanticului.

Influenţei lui Whitman i s-a adăugat aceea a imagismului, mişcare estetică al cărei centru era Chicago, unde apărea revista *Poetry* (*Poezie*); imagiştii considerau că expresia poetică trebuie să se întemeieze, în primul rînd, pe o maximă concentrare metaforică. Ei condensau comparaţiile, eliminau termenii intermediari, de unde şi asemuirea cu gongorismul (pe care au sugerat-o unii autori de monografii despre scriitorii de la *Poetry* [1]). Uneori, definiţia lapidară, metafora fulgurantă — mai ales din primele poeme ale lui Sandburg — sugerează influenţa *hai-kai*-ului japonez, fireşte, descoperită tot prin intermediul imagiştilor. Dar apropierea de acest grup nu a însemnat evadarea în estetism, refuzul de a se preocupa de problemele sociale. Cam în aceeaşi vreme în care primele sale poeme apăreau în revista din Chicago, Sandburg publica un pamflet intitulat *You and Your Job* (*Tu şi menirea ta*): „Socialistul... ştie că lupta de clasă nu e un fleac desprins

[1] De exemplu, Glenn Hughes, *Imagism and Imagists*, New York, 1931.

din paginile vreunei cărţi oarecare, ci o realitate de sînge, sudoare şi lacrimi, de dorinţe şi de pasiuni“ [1].

Primul volum, *Chicago Poems*, a fost publicat în 1916, aducînd mărturia unei arte de adîncă inspiraţie socială. Nici peisajul urban, nici lumea cîmpenească (Sandburg aducea în poezie o regiune care, pînă atunci, fusese învăluită în aura legendelor cu pionieri şi cu indieni : Vestul Mijlociu) nu mai aduceau liniştea visată de poeţii generaţiei anterioare. Imaginea unui popor unit, a unui „aliaj naţional desăvîrşit“ se spulberau în acest volum în care conflictul social era înfăţişat cu atîta pregnanţă.

S-a observat că, la Sandburg, natura e un permanent termen de comparaţie pentru viaţa cenuşie a oamenilor care trăiesc în umbra mahalalelor sordide ale „oraşului abator“ ; ea nu simbolizează forţele elementare ale universului, ci accentuează şi mai mult sensul tragic al existenţei umane în împrejurările sociale atît de stăruitor subliniate de poet. Lumea lui Sandburg, recompusă din detaliile unor fapte ale cotidianului, are — aşa cum s-a remarcat — culoarea picturilor impresioniste ; dar o anume lumină crepusculară se aşterne, melancolică, peste întreaga imagine.

Din punctul acesta de vedere, bineînţeles, poemele inspirate de viaţa citadină, volumul *Smoke and Steel* (*Fum şi oţel*) de exemplu nu sînt *opuse* celor din ciclurile dedicate preriei, ci le continuă. Tehnica imagistă a putut fi relevată în alternanţa de *personae*, de unghiuri subiective din care e privită aceeaşi realitate, din care se comentează lumea exterioară. Dar tehnica aceasta nu e evidentă numai în detaliul asupra căruia au insistat, mai adesea, comentatorii, ci şi în modalitatea de prezentare a coerenţei subiectului, în gradaţia gîndirii, în felul în care e sugerată tensiunea crescîndă a sentimentului liric. Sandburg îşi mărturiseşte sentimentul apartenenţei, el *simte* că aparţine lumii, realităţii exterioare. Istoria geologică, hotarele spre est şi spre vest ale Americii, cerul care o mărgineşte, toate sînt elemente ale unei existenţe concrete şi poetul li se dăruie, aspirînd să facă parte din

[1] Cf. Michael Yatron, *America's Literary Revolt*, New York, 1959, p. 212.

toate. Ritmurile se succed cu preocuparea de a sugera mişcările lăuntrice, tainice ale sufletului şi nu pentru a acredita noutăţi formale.

Este, fără îndoială, extrem de concludentă o asemenea opinie exprimată în 1942: „De curînd, un poet (Robert Frost, *n.n.*) a declarat că ar scrie versuri libere atunci cînd ar fi obligat să joace tenis pe un teren fără plasă. Ceea ce sună ca şi cum o zebră ar spune unui leopard: «Aş vrea să port mai curînd dungi decît pete». Sau ca şi cum un leopard ar informa-o pe zebră: «Prefer petele dungilor»“ [1]. Ceea ce demonstrează că Sandburg considera forma poetică doar ca pe o modalitate de expresie individuală, şi nu ca pe un scop în sine. Aşa se explică variaţiile ritmice dintr-un poem de energică atitudine socială, cum este *Chicago*, apărut în primul volum al lui Sandburg:

Hog Butcher for the World,
Tool Maker, Stacker of Wheat,
Player with Railroads and the Nation's Freight Handler;
Stormy, husky, brawling,
City of the Big Shoulders:
They tell me you are wicked and I believe them; for I have seen your
painted women under the gas lamps luring the farm boys
And they tell me you are crooked, and I answer: Yes, it is true I have
seen the gunman kill and go free to kill again.
And they tell me you are brutal, and my reply is: On the faces of
women and children I have seen the marks of wanton hunger... [2]

---

[1] Cf. Horace Gregory şi Marya Zaturenska, *A History of the American Poetry, 1900—1940*, New York, 1946, p. 245.

[2] „Măcelar de porci pentru întreaga lume, / Fabricant de unelte, depozitar de grîu, / Care te joci cu căile ferate şi mînuieşti trenurile de marfă ale naţiunii; / Năvalnic, voinic, bătăuş, / Oraş al umerilor largi: / Mi se spune că eşti rău şi o cred; pentru că ţi-am văzut femeile vopsite sub lămpile cu gaz momindu-i pe băieţii de la ţară /

Adesea, versul lui Sandburg capătă un ton profetic, plăsmuindu-și, însă, viziunea din simțămintele unei întregi omeniri obosite de războaie și care se teme că tragica experiență a măcelului universal va fi repetată. Cel care scria:

The first world war came and its cost was laid on the people.
The second world war — the third — what will be the cost?
And will it repay the people for what they pay?[1]

va compune, în faimosul său poem *Grass* (*Iarbă*), o adevărată elegie pentru toți morții războaielor, impresionantă prin marea ei concizie:

Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo.
Shovel them under and let me work —
I am the grass; I cover all.
And pile them high at Gettysburg
And pile them high at Ypres and Verdun.
Shovel them under and let me work.

Two years, ten years, and passengers ask the conductor:

What place is this?
Where are we now?
I am the grass.
Let me work.[2]

O biografie asemănătoare cu aceea a lui Sandburg este cea a poetului negru L a n g s t o n H u g h e s. Ca și autorul *Poemelor despre Chicago* el a străbătut întreaga Americă,

---

Și mi se spune că ești necinstit, și răspund: Da, e adevărat, am văzut oameni cu pistoale ucigînd și plecînd nestingheriți, ca să ucidă din nou. / Și mi se spune că ești brutal, și răspunsul meu e acesta: Pe fețele femeilor și copiilor am văzut semnele foamei destrăbălate."

[1] „Primul război mondial a venit și prețul lui a fost suportat de popor. / Al doilea război mondial... al treilea... care le va fi prețul? / Și va fi despăgubit poporul pentru ceea ce a plătit?"

[2] „Îngrămădiți trupurile în mormane la Austerlitz și la Waterloo. / Îngropați-le și lăsați-mă să lucrez — Sînt iarba; acopăr totul. / Și-n-grămădiți-le în mormane la Gettysburg / Și-ngrămădiți-le în mormane la Ypres și la Verdun. / Îngropați-le și lăsați-mă să lucrez. / Doi ani, zece ani, și pasagerii îl întreabă pe conductor: / Ce loc e ăsta? / Unde sîntem? // Sînt iarba. / Lăsați-mă să lucrez."

descoperind o lume patetică, o lume a dramelor şi a conflictelor sociale şi rasiale. Versurile dedicate vieţii din Harlem, cartierul negrilor săraci din New York, poartă semnul înrîuririi poeziei lui Sandburg ; dar, în acelaş timp, ele constituie un pandant la literatura lui Erskine Caldwell, ale cărui romane, inspirate de lumea plină de durere a „albilor săraci", au cunoscut o largă răspîndire, mai ales, în deceniul al treilea al secolului nostru. [1]

Langston Hughes a compus o poezie cu autentic caracter popular, preluînd temele şi ritmurile *blues*-urilor pe care le-a auzit în călătoriile lui prin statele din Sud sau în cartierele mărginaşe ale marilor oraşe. Scene brutale alternează cu momente pline de poezie, alcătuind un tablou foarte viu, de mare autenticitate, al unei vieţi în care „durerea şi bucuria cresc din aceeaşi tulpină, rodind fructe amare şi parfumate care au parte de puţin soare, de mult fum şi ceaţă şi sînge, de cîntece aspre şi catifelate, de drame, de comedii", aşa cum poetul însuşi definea creaţia. [2]

O întreagă mişcare de protest, exprimată în formele tradiţionale ale folclorului negru, se va produce în Statele Unite, mai ales în anii marii depresiuni economice din 1929—1933. Dar şi după cel de-al doilea război mondial, mai cu seamă în deceniul al şaptelea, cînd conflictele sociale şi rasiale au atins din nou un punct culminant, generaţia mai tînără, reprezentată — de pildă — de Allen Ginsberg, a apelat adesea la modelul folclorului negru, pentru a-şi exprima, deopotrivă, insatisfacţia şi speranţa într-o lume în care „computerul nu-l va înrobi, că îl va sluji pe om".

Aceleiaşi poezii populare (evident, de o factură mult deosebită) îi este datoare şi creaţia cubanezului Nicolas Guillén. Mai directă decît în oricare din cazurile menţionate înainte, înrîurirea artei folclorice s-a produs aici mai ales în sensul receptării notei sociale ; cîntecul negru şi-a transmis „întreaga durere şi revoltă, neastîmpărul şi blîndeţea" [3], poe-

[1] Pentru comparaţia dintre Hughes şi Caldwell, vezi Gregory şi Zaturenska, *op. cit.*, p. 395.

[2] Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 395.

[3] C. Ayala Duarte, *Resumen historico critico de la Literatura Hispano-americana*, Madrid, 1945, p. 93.

ziei lui Guillén. Poetul a aderat încă de la început la ideile revoluţiei, şi în „nefericita Americă sfîşiată de suliţele Tropicelor şi Ecuatorului", glasul său a anunţat „ivirea zorilor deasupra Antilelor unde marea are roşul crimei şi fosforescenţa putregaiului". Poezia revoluţiei se rosteşte în aproape toate limbile acestui pămînt: în ungureşte, cu József Attila, în bulgăreşte cu Vapţarov, în chinezeşte cu Tian Ian, în daneză cu Kai Munk, în suedeză cu Josef Kjellgren, în urdu cu Madshaz, în japoneză cu Shigeharu Nakano, în flamandă cu Mussche...

Poezia românească a continuat şi în acest secol tradiţiile ei combatante, în care idealul naţional şi cel social se instituiau ca o forţă capabilă să dea substanţă lirică versului. O civilizaţie care se întemeia, precumpănitor, pe formele culturii rurale a creat o poezie protestatară inspirată, în primul rînd, din viaţa satului, ale cărei drame cutremurătoare fuseseră dezvăluite de vastele mişcări din 1907. Coşbuc le prevestise. Poeţii mai tineri, provenind din mediul sătesc, le cunoşteau bine urmările.

Mai ales în tradiţia transilvană, unde năzuinţa eliberării naţionale a întîrziat atît de mult să se împlinească, accentele poeziei combatante au fost şi mai puternice. Imaginea bucolică a satului lui Coşbuc se risipea; satul lui Goga e un loc al tristeţii şi al plînsului, contrastînd violent cu frumuseţea naturii:

La noi sînt codri verzi de brad
Şi cîmpuri de mătasă;
La noi atîţia fluturi sînt
Şi-atîta jale-n casă...

„Nu e revoltă măruntă, personală şi anarhică în poezia lui Goga, ci răzvrătirea unei colectivităţi solidare, înţeleasă în înlănţuirea destinului ei istoric" [1], observă cu dreptate Ion Dodu Bălan.

Poetul se simte purtătorul gîndurilor ţărănimii, şi — într-un limbaj de o simplitate melodioasă — îşi cîntă soarta lui

[1] Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, 1975, p. 171.

de „sol" al celor „fără neam și fără număr", pe umărul cărora s-a „sprijinit Eternitatea".

Vin cei de-o lege cu pămîntul,
Copiii soarelui de vară,
Eu solul lor le port cuvîntul
Și-n suflet sfînta lui povară.
Vin rînduri, cete se-nfiripă
Din vechea veacurilor lavă,
Din ceas în ceas, din clipă-n clipă,
Tot crește oastea mea grozavă.

Finalul, amenințător, sună profetic. Dar, cum se știe, evoluția lui Goga-omul politic l-a dus departe de idealurile sale poetice, pe care — de fapt — atitudinea sa din ultimii ani le contrazicea dureros.

Un destin asemănător e cel al lui Aron Cotruș. Locul său „în descendența poeziei de tribun a lui Goga" [1] a fost recunoscut. Versurile sale, de o vehemență căreia cu greu i se poate găsi un termen de comparație în lirica noastră, aveau un patetism de obîrșie expresionistă.

Va trebui cu chinuri și sforțări barbare,
Prin noapte cu gîndirea-mi să-mi spintec o cărare
Și în șederea-mi lungă, nostalgică și grea,
Cu răzvrătitu-mi creier,
De-acuma să cutreier
Pămîntul ăsta vitreg ce nu-l mai pot umbla.

Tonul, declarativ, atinge — totuși — în unele poeme o intensitate dramatică ; Cotruș construiește un fel de tirade în care imaginile se alcătuiesc prin acumulări de adjective colosale : clocotitor, enorm, milenar, năpraznic, fără de hotar, tumultuos, sublim, ciclopic. Flacăra, „ca o mare furtunoasă", „mugește" ; muntele e înfruntat de „iubirea și răbdarea" de fier. Imaginea lui Horia, uriașă alegorie a revoltei țărănești, e memorabilă :

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974, p. 517.

...de jos
te-ai ridicat drept, pietros, viforos...
şi-ai despicat în două istoria —
ţăran de cremene,
Cum n-a fost altul să-ţi semene,
Horia !...

Dar evoluţia lui Cotruş se va încheia sumbru : poetul îşi va nega răzvrătirile din tinereţe şi va adera la mişcările de dreapta ; declamatoriul liricii lui se va transforma într-un retorism grandilocvent, iar versurile lui nu vor mai capta sunetul grav, dramatic, al vastelor mişcări ale ţării.

Idealurile umaniste ale poeziei militante vor fi ilustrate de Mihai Beniuc, într-o tradiţie retorică descinzînd din poezia socială transilvană. Ca şi Goga, el e „copil al unui neam sărac" ; poetul va fi, cu consecvenţă, conştient de îndatoririle sociale ale versului său şi va vorbi, cu îndreptăţire, în numele ţărănimii, despre „timpurile noi" al căror „toboşar" s-a socotit tot timpul.

Publicat în ajunul războiului şi în toiul unor încleştări sociale dramatice, volumul *Cîntece de pierzanie* formulează o elocventă artă poetică :

Cînd voi izbi o dată eu cu barda
Această stîncă are să se crape
Şi va ţîşni din ea şuvoi de ape !
Băieţi, aceasta este arta !

El respinge lirismul minor („Nu-i timp acum de cîntece duioase / De lună şi de dragoste") şi îşi afirmă rolul de constructor al unei noi lumi („Pe unde n-a fost pîn-acum nimic / O lume nouă eu am să ridic !"). E mandatar al durerilor Transilvaniei („Legendele lui Horia-mi curg în sînge, / În doina mea Ardealul plînge"), amintind de Goga şi prin tonul unor asemenea poeme. În acest context, *Chivără roşie*, scris în versuri populare, are valoarea unei povestiri de luptă :

Din fundul de purpur al zării
S-aude tunînd :
„Vine judeţul cel greu,
Judeţul cel drept al poporului meu".

Şi-n zare
S-arată călare
Chivără roşie.

Beniuc va păstra, şi după Eliberare, tonul acesta energic şi în cele mai bune poeme ale sale se recunoaşte o conştiinţă limpede a poetului militant, împărtăşind idealurile poporului său. Sensul alegoric al *Mărului de lîngă drum* care-şi împarte, generos, roadele, e reliefat cu un simţ patetic al declaraţiei politice.

Deosebit de direcţia care descinde din lirica vizionară a marilor poeţi ai ţărănimii, o poezie tot de esenţă protestatară care, însă, încorporează tendinţe ale literaturii europene moderne, va da grai protestului. Reviste culturale de orientări diverse vor grupa în jurul lor intelectuali care se vor rosti — uneori mai clar, alteori în imagini mai concentrate — în numele unor idealuri sociale antiburgheze. Proza patetică, amplu ritmată a lui Geo Bogza, versurile lui Virgil Teodorescu (care experimentase, un timp, metafora de inspiraţie suprarealistă), scrisul lucid al lui Baranga sau Stefan Roll, poemele lui Miron Radu Paraschivescu, o grafică manifest antifascistă, cum era aceea a lui Jiquidi, B'Arg, Nicolae Cristea, Vida, Kazar, conturau forme specifice ale unei atitudini estetice însufleţite de un nobil ideal umanist.

Pornind de la alte premise, de la alte formulări, mai ermetizante, ale revoltei, Eugen Jebeleanu ilustrează o poezie de adîncă respiraţie umanistă. Proiectată pe vaste ecrane, cu un acut simţ al vizualului, ca o amplă gravură în alburi şi negruri tranşante, poezia lui are o desfăşurare simfonică :

Nu-mi daţi un uragan
de glasuri devenind
un ocean supraunan,
şi ajutaţi-mă
să fac să se-audă şoapta fiecărui
copil, din milioanele de prunci ucişi,
şoapta
atît de asemănătoare şi de alta
decît a celorlalţi prunci.

Apelul său se încheie într-o formulare exemplară, lapidară, subordonînd cascadele de metafore unui sens ce se desluşeşte cu limpezime :

Veniţi şi ajutaţi-mă
să fac pe omul Om
să stea de strajă
şi chiar şi-n somn
să-i fie pletele, cabrate de memorie,
mari cataracte
ce cad în noapte arătînd abisul
şi izbutesc să facă ziua
mai luminoasă.

Patetismul declaraţiei, viziunea omului care cuprinde, demiurgic, întregul univers, caracterizează şi poezia, mai tandră, a Mariei Banuş:

În braţele mele am legănat
Pămîntul cu cerul şi norii,
Pămîntul cu ţipătul nemîngîiat,
Şi Calea Lactee şi zorii.
Copiii pămîntului i-am legănat
Întorşi de la munci şi osînde,
Şi duhul răscoalelor l-am adaptat
În braţele-mi aspre şi blînde.

O perspectivă cuprinzătoare, aceea a lumii contemporane aspirînd la împlinirea justiţiei sociale, la transformarea revoluţionară a societăţii, se desprinde din poezia creată pe meridiane foarte diferite. Poate că, de la romantism încoace, nici o altă mişcare literară nu a avut un caracter internaţional atît de puternic subliniat ca aceea a poeziei revoluţiei şi a rezistenţei, a poeziei de atitudine civică. Sprijinindu-se pe tradiţii foarte diverse, abordînd expresii stilistice variate, dezvăluind atitudini etice nuanţate, operele acestea sînt legate de aceeaşi concepţie, potrivit căreia elementul social poate constitui materia poetică a unei creaţii plină de adevăr.

STILURI ȘI IDEALURI ESTETICE DIVERSE

Multor comentatori ai poeziei contemporane li s-a părut paradoxală, contradictorie împrejurarea că, într-un secol al „internaționalizării" expresiei poetice, ideile estetice au fost proclamate și însușite, adesea, de unele grupări naționale sau chiar locale „delimitate de tradițiile geografice, nu numai ale unei întregi țări, ci în unele cazuri, ale unor orașe" [1]. Raportul național-universal în cultura modernă nu poate, firește, să fie redus la o problemă a limbajului. Specificul unei arte naționale întrupează tradițiile unei spiritualități complexe care determină caracteristicile unei anume modalități proprii de a înțelege relațiile omului cu natura, de a desluși rosturile marilor mișcări istorice ale lumii. Fără să însemne o însumare, o juxtapunere a culturilor create în zone precis delimitate, arta și literatura lumii moderne se constituie prin participarea creatorilor din toate țările, influențele reciproce, complexe, adeziunea la idei asemănătoare determinînd un cadru vast de manifestare a esteticului. Specificul național este, cum s-a relevat adesea, o întrupare a unei spiritualități care coboară adînc în tradițiile civilizației unei țări.

Evident, nu putem îmbrățișa fără rezerve nici modul de prezentare adoptat de unii istorici ai literaturii moderne, care sînt ispitiți (fără îndoială și din pricină că, astfel, evită dificultăți de sistematizare) să fragmenteze un curent artistic, înlocuind criteriile estetice cu acelea strict geografice. E ade-

---

[1] R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1957, p. 82.

vărat că, uneori, un asemenea mod de a circumscrie mişcarea literară (și, poate, mai ales cea poetică) a secolului al XX-lea răspunde unor realități incontestabile. S-au definit mai multe școli naționale de poezie poate mai clar caracterizate decît înainte de cel de-al doilea război mondial, de exemplu. Mai mult decît atît : criteriul lingvistic lasă loc, tot mai frecvent, celui național ; se consacră capitole separate literaturii austriece sau elvețiene, cultura țărilor din America de Sud și Centrală sînt prezentate în secțiuni diferite, în funcție de literatura națională pe care o reprezintă. Fapt explicabil, în măsura în care literatura conține un răspuns al conștiinței scriitorului la realitățile concrete ale unei vremi și ale unui loc geografic.

În această situație, atît de complexă, a literaturii contemporane, a părut justificată, unora, la un moment dat, părerea că „singura sistematizare posibilă este lipsa de sistem“ [1]. În numele unei atari judecăți, s-au publicat mai multe volume în care scriitorii (și mai ales poeții) din secolul al XX-lea erau prezentați într-un șir de micro-monografii, fără să se vădească preocuparea stabilirii vreunor legături de ordin mai general, cu excepția influențelor tematice sau stilistice.

Tendința a fost accentuată și de felul în care e organizat studiul literaturii în multe universități. Lipsesc unele cursuri de ansamblu, apte să ofere o viziune mai largă a fenomenului literar din punctul de vedere al istoriei și din cel al relațiilor dintre diversele curente și personalități ; literatura e studiată în cîteva cazuri disparate (e drept, adesea exemplare), analiza reprezentînd un criteriu mult mai frecvent folosit decît sinteza. Ceea ce n-a putut împiedica, totuși, formularea unei constatări cu caracter mai general, cum e aceea a contribuției unor literaturi de veche obîrșie (precum cele latino-americană sau irlandeză) la configurarea unei arte autentice a acestui secol.

Poezia irlandeză, care a dat, prin Yeats, una dintre direcțiile majore ale literaturii moderne, a imprimat, și prin

[1] Paris Leary și Robert Kelly, *Introducerea* la volumul *A Controversy of Poets : An Anthology of Contemporary American Poetry*, Garden City, 1956, p. XVII.

Edwin Muir, un accent original expresiei care reflectă sensibilitatea acestui secol. Muir, deşi datornic într-o măsură creaţiei lui Rilke, este mai apropiat de literatura victoriană decît oricare dintre scriitorii anglo-saxoni contemporani. Poate că, de fapt, orientarea spre Rilke s-a produs prin intermediul lui Browning care (în *Childe Roland*, de exemplu) prevestea unele inflexiuni din *Neue Gedichte*. Poet al pescarilor şi barcagiilor din insulele Orkney, trăind în atmosfera cenuşie, apăsătoare a unor pămînturi sărace, Muir a fost şi unul dintre cei mai activi traducători din germană ; Nietzsche, Rilke, Kafka au fost scriitorii care l-au atras în mod deosebit, ceea ce, însă, nu reflectă neapărat o anume orientare filosofică şi estetică. E tot atît de adevărat că poetul irlandez a opus, uneori, o replică de-a dreptul stranie teoriilor nietzscheene, de pildă ; după opinia lui, „nu este adevărat că viaţa este o cursă din care nu scapă nimeni : ...religia este cea care oferă salvare tuturor“ [1]. Contradicţiile gîndirii lui Muir sînt numeroase. „Viaţa nu este vis, ci realitate ; dramele nu sînt identice, iar acţiunile — aşa cum o demonstrează psihanaliza — reprezintă numai atitudini strict figurative“ [2].

Amestec de freudism şi de creştinism, poezia lui Edwin Muir este expresia unei căutări deznădăjduite a căii spre o lume mai bună ; proslăvind „faptele“ şi respingînd „visul“, poetul se declară totuşi împotriva „oricărei violenţe“. Glorificînd „ideea libertăţii“, poezia lui cuprinde o „cronică“ îndeajuns de amănunţită a evenimentelor politice din ajunul, din timpul şi de după primul război mondial ; dar comentariul e neclar şi — uneori — nedrept.

Domeniul în care această poezie atinge cîteodată notele unui lirism vibrant este acela al meditaţiei asupra destinului umanităţii care va şti să supravieţuiască marilor dezastre ale istoriei. O umanitate triumfătoare, veşnic tînără, înfrăţită cu Natura — ca în picturile germanului Franz Marc — îşi sărbătoreşte victoria în versurile lui Edwin Muir :

---

[1] Cf. Donald M. Allen, *The Self in Modern Poetry*, Eugene, 1971, p. 80.

[2] Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 259.

In the first moment we had never a thought
That they were creatures to be owned and used.
Among them were some half-a-dozen colts
Dropped in same wilderness of the broken world,
Yet new as if they had come from their own Eden.
Since then they have pulled our ploughs and borne our loads,
But that free servitude still can pierce our hearts.
Our life is changed; their coming our beginning.[1]

Asemănătoare, într-o oarecare privinţă, cu lirica lui Muir este aceea a spaniolului Jorge Guillén, plecat şi el, ca atîţia compatrioţi ai săi, din ţara invadată. Mai cu seamă volumele publicate între 1957 şi 1963 cuprind numeroase referiri la situaţia politică a lumii contemporane. Dictatura din Spania şi din alte ţări, primejdia atomică, foametea care pustieşte marile întinderi ale unor continente întregi, sînt teme care alternează cu subiecte preluate din mitologia biblică. Violenţa polemicii purtate în numele unor idei umanitare lasă, adesea, locul unor interpretări metafizice ale istoriei vechi şi contemporane. Dar, în vreme ce Valéry (a cărui influenţă stilistică e prezentă în versurile poetului spaniol, traducător şi al *Cimitirului marin*) pornea de la obiect la abstractizări succesive, Guillén — asemenea lui Rilke — se sprijinea pe o premisă filosofică, urmărindu-i, treptat, întrupările concrete. „Aşa precum femeia iubită se risipeşte în arome uşoare, în transparenţe asemenea cerurilor înstelate, dar fără să ascundă nici o taină, tot astfel eternitatea însăşi se poate dezvălui în obiectele materiale din mediul imediat înconjurător“ [2].

E o poezie a momentelor de maximă claritate pe care Guillén le credea provenind din „lumina somnului, din ex-

[1] „În primul moment, nu ne-am gîndit niciodată / Că acestea erau făpturi pe care să le stăpînim şi să le folosim. / Printre ele, cam o jumătate de mînji / Căzuţi în aceeaşi sălbăticie a lumii sfărîmate, / Şi, totuşi, plini de vigoare, ca şi cum ar fi venit din propriul lor Eden. / De atunci, ei ne-au tras plugurile şi ne-au purtat poverile, / Dar această robie liberă poate încă să ne străpungă inimile. / Viaţa ni s-a schimbat: sosirea lor e începutul nostru.“

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 68.

taz". Ceea ce vine, totuşi, în contradicţie cu neîncrederea sa funciară în expresivitatea faptului concret. Amestecul de metaforă barocă şi de relatare directă a evenimentului nu înseamnă neapărat „inconsecvenţă", aşa cum s-a spus uneori [1]. (Dealtfel, opera cu adevărat reprezentativă a lui Guillén e ulterioară acestei observaţii.) El reflectă o încercare de a redescoperi *esenţele*, în sensul cel mai autentic baroc. Inconsecvenţa acestei poezii nu e de natură stilistică, ci — mai curînd — ideologică. Concluzia poemului — *Tarde mayor* (*Marea înserare*), energic antifranchist, o dovedeşte, în măsura în care poetul crede în triumful naturii asupra istoriei. Aceasta după o înşiruire de imagini în care barbaria fascistă e înfăţişată cu un acut simţ al observaţiei :

Y pasará el camión de los feroces.
Castaños sin Historia arrojarán,
Su florecilla al suelo — blanquecino.

Un ámbito de tarde en perfeccion
Tan desarmada humildemente opone,
Por fin venciendo, su fragilidad,

A ese desbarajuste sólo humano
Que a golpes lucha contra el mismo azul
Imposible, feroz también, profundo.

Fugaz la Historia, vano el destructor.
Resplandece la tarde. Yo contigo.
Eterna al sol la brisa juvenil. [2]

---

[1] Vezi Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 447.

[2] „Şi trece camionul celor cruzi. / Castani fără istorie îşi vor presăra / Florile pe pămînt — făcîndu-l aproape alb. // Un cerc de înserare, desăvîrşit, / Dezarmat astfel, îşi opune umil, / Şi în cele din urmă învinge, fragilitatea // Acestei dezordini care e doar omenească / Şi luptă împotriva cerului însuşi, / Impasibil, crud, profund. // Istoria e trecătoare, distrugătorul e zadarnic. / Seara străluceşte. Eu sînt cu tine. / Tînăra briză e veşnică în lumina soarelui."

Umbre învăluitoare, adevăruri rostite uneori cu brutalitate, alteori abia şoptite, aluzii ermetice, toate acestea alcătuiesc caracteristica unei poezii socotită pe drept cuvînt „mai apropiată de aceea a lui Jiménez sau Valéry decît de aceea a contemporanului său ceva mai tînăr, Lorca“ [1]. Această comparaţie cu poeţii secolului, comparaţie care se iveşte, involuntar, în minte, a făcut ca lirica lui Guillén să fie privită mai adesea din unghiul acestor influenţe (neîndoielnic, reale) şi să i se sublinieze mai puţin originalitatea expresiei, constînd — mai ales — în patetismul comentariului care atinge, uneori, intensităţi dureroase, de o stranie luciditate.

Semnificative sînt referirile frecvente, ori de cîte ori se vorbeşte despre poezia sud-americană sau spaniolă contemporană, la lirica lui Juan Ramón Jiménez. Faptul e perfect explicabil, personalitatea acestui poet, care aduce glasul Spaniei meridionale în literatura modernă a ţării lui Cervantes, fiind una dintre cele mai proeminente în întreaga creaţie lirică compusă în limba spaniolă. Şi el şi-a părăsit ţara natală după războiul civil şi instaurarea dictaturii falangiste; dealtfel, istoriile literare din ultimii ani îl menţionează mai adesea în capitolul consacrat Americii Latine, a cărei poezie, e adevărat, a fost adînc influenţată de prezenţa scriitorului spaniol. Pe de altă parte, operele lui reprezentative au fost publicate în anii exilului, ceea ce îndreptăţeşte, într-un fel, această judecată a istoriei literaturii contemporane.

Începuturile sale literare au fost influenţate de Verlaine şi de alţi simbolişti francezi, a căror poezie era foarte gustată în Spania primilor ani ai secolului. Jiménez a fost întîmpinat încă de la debut „cu o simpatie şi cu un respect care ar fi putut să tulbure conştiinţa unui tînăr scriitor mai puţin scrupulos cu sine“ [2]. Dar, în vreme ce un Rubén Darío „transplanta modurile poeziei franceze în literatura hispanică“ [3], Jiménez nu s-a îndepărtat de tradiţia culturii din provincia natală, „îmbibată de civilizaţia arabă“ [4], şi de aceea a doi

---

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 69.
[2] Gerald Brenan, *op. cit.*, p. 435.
[3] Pedro Salinas, *La poesia de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948, p. 31.
[4] E. Díez Canedo, *Juan Ramón Jiménez y su obra*, Mexico, 1944, p. 16.

poeţi, aproape uitaţi, din secolul al XIX-lea, Gustavo Adolfo Bécquer şi Rosalía Castro, care „goliseră poezia spaniolă de retorica precumpănitoare pînă atunci şi scriseseră versuri cu o oarecare asprime, amintindu-le pe acelea ale lui Thomas Hardy“ [1]. Şi, în acelaşi timp, el se va îndrepta spre arta folclorică a poporului său, atitudine care va deveni, apoi şi sub înrîurirea poeziei lui Jiménez însuşi, exemplară pentru o întreagă generaţie de scriitori.

Peisajul provinciei natale va determina expresia poeziei sale în chip mai decisiv decît o făcuseră priveliştile din copilărie în cazul lui Stefan George sau al lui Rilke, poeţi cu care Jiménez a fost comparat cîteodată. Culori, lumini, miresme, înserări cu ceruri transparente, amieze fierbinţi pe cîmpiile pietroase, „devastate de soare“, întinderi pe care nu cade umbra nici unui copac, toate alcătuiesc laolaltă o atmosferă aproape magică :

Pero el cielo... El cielo no
puede ser para este encanto ;
el jardín está partido
a la altura de los brazos ;
y el cenit se va rompiendo
de hoja en hoja... Sólo un algo
de amatista, ¿ de qué mundo ?,
de oro ignoto, de azul májico ;
una luz de pesadilla
sobre los helechos blandos ;
una nieve de sol ; no, un
sol de luna...¿ estrellas, nardos ?... [2]

Această „dualitate“, exprimată de opoziţia dintre lumina glorioasă a soarelui şi atmosfera dezolantă a parcului (poemul poartă un titlu semnificativ : *Parcul dublu*) va domina

[1] E. Diez Canedo, *Juan Ramón Jiménez y su obra*, Mexico, 1944, p. 27.

[2] „Dar cerul... Cerul nu / poate să ia parte la această vrajă ; / grădina e împărţită / la înălţimea braţelor / şi zenitul se va rupe / din frunză în frunză... Doar / un ametist — din ce lume ? — / de aur necunoscut, de albastru magic ; / o lumină de coşmar / pe blîndele ferigi ; / o ninsoare de soare ; nu, un / soare ca luna. Stele ? tuberose ?...“

întreaga poezie de tinereţe a lui Jiménez. Aproape un adolescent, cu o sănătate firavă, poetul va găsi în creaţie suprema raţiune a existenţei sale. Biografii relevă energia aproape de necrezut cu care Jiménez se dăruia poeziei, acestei „descrieri a Andalusiei, peisaj cu stînci înfierbîntate de soare, şi care — în acelaşi timp — avea şi semnificaţia unui peisaj lăuntric neliniştit şi însingurat“ [1].

În anii Republicii Spaniole, cînd Jiménez a participat la opera de „reconstrucţie culturală“ (care atrăsese pe aproape toţi intelectualii ţării), poezia lui a căpătat o înfăţişare nouă : parcurile autumnale au lăsat locul cîmpurilor inundate de soare, noaptea — dimineţilor, toamna — primăverii. Imagistica descindea din alte tradiţii, acelea ale folclorului andaluz, pe care le vor transmite generaţiei mai tinere, aceleia a lui Lorca. Versuri precum acestea, ar fi putut, de fapt, să fie semnate de autorul *Cărţii de poeme* :

Levantará el gallo
su clarín de llama
y la aurora plena
cantando entre granas,
prenderá sus fuegos
en las ramas blandas. [2]

Dar Jiménez năzuia să atingă o limpezime necunoscută poeziei sale de pînă atunci, „asemenea unei fîntîni arteziene în care urma apei care ţîşneşte se pierde cînd atinge suprafaţa apei gemene din receptaculul de piatră“ [3]. Poetul voia să elimine orice ornament de prisos ; adjectivele sugerînd culori se transformau în altele care conturau noţiunile „de lumină“ şi „de substanţă“. Un trandafir, de pildă, nu e descris în termenii frumuseţii lui vizibile, ci în aceia ai miresmelor care plutesc peste amintire. Ţelul era, evident, ca şi acela al lui Rilke, de a transmite „esenţele lucrurilor, despărţite de

---

[1] E. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 31.
[2] „Işi va înălţa cocoşul / trompeta de flacără / şi aurora deplină / cîntînd între roşuri aprinse, / îşi aşază focurile / în ramurile blînde.“
[3] Cf. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 34.

aparenţele lor vizibile". Dar, pe cînd Rilke, în *Die Rosenschale*, distila *ideea* unui trandafir, extrasă din evoluţia lui de la boboc pînă la floarea care-şi desface, victorioasă, petalele, Jiménez pornea de la imaginea unei flori ofilite, cîndva, în amintirea poetului. Ceea ce evocă, desigur, logica poetică a lui Mallarmé ; dar poetul spaniol urmărea un scop diferit de acela al maestrului său. Pentru el, ritmul, imaginile sensuale, nu puteau înlocui sensurile intelectuale, singurele care „pot da substanţă" versurilor. Din punctul acesta de vedere, un poem scris prin 1919 poate fi considerat o adevărată „artă poetică" ale cărei îndemnuri spre „epurarea de imagistica prea încărcată" au fost urmate de Jiménez cu o remarcabilă consecvenţă :

Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas !
...Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mi vayan todos
los que no las concen, a las cosas... [1]

Dar, cum era şi normal, această atitudine filosofică avea să-l ducă, în cele din urmă, la concluzia că „singurul adevăr a cărui descoperire poate dărui fericirea e acela al metafizicii poetice" [2]. Ceea ce, pentru Jiménez, însemna că „adjectivele însemnînd strălucire şi transparenţă trebuie să lase locul substantivelor, imprecise şi — uneori — repetate, ceea ce semnifică existenţa obiectelor izolate într-o lume care, altfel, ar fi fost cu desăvîrşire pustie" [3]. Imprecizia nu era, însă, numai a conturului obiectelor, ci şi a definiţiei lor. Aşa cum Rilke propunea, în *Elegiile* sale, să transforme lumea prin

[1] „Inteligenţă, dă-mi / numele precis al lucrurilor ! / ... Să-mi fie cuvîntul / obiectul însuşi, / creat din nou pentru sufletul meu. / Prin mine, toţi aceia / care nu cunosc lucrurile, să le înţeleagă !"
[2] Cf. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 64.
[3] *Ibidem.*

mijloacele artei, tot astfel Jiménez sugera că „totală dăruire a poeziei va face ca natura însăşi a poetului să se plămădească din nou, asemenea unei păsări-phoenix, din nemuritoarea ei cenuşă“ [1] :

Dia tras dia, mi ala
— ¡cavadora, minadora!
qué dura azadón de luz! —
me entierra en el papel blanco...
— ¡Ascensión mia parada
en futuros del ocaso! —
...De él, ascua pura inmortal,
quemanda el sol de carbón,
volaré refigurado! [2]

Cînd scria acest poem, *La obra* (*Opera*), Jiménez era încă departe de a fi recunoscut ca un poet original. Şi poate (aşa cum au socotit unii critici) aluzia la „ascensiunea lentă prin viitorul amurgurilor“ demonstrează că el era decis să aştepte încă multă vreme „întîlnirea cu celebritatea“. În 1923 (adică exact în anul în care compunea *La obra*), el scria criticului german Ernst Robert Curtius: „La 42 de ani, după ce — vreme de 25 de ani — am avut atîta de luptă cu frumuseţea, simt, gîndesc şi văd limpede că de aici trebuie să încep; şi dacă voi mai trăi 15 sau 20 de ani, cred că îmi voi vedea opera (care există, astăzi, într-un stadiu rudimentar) realizată“ [3].

Şi cel dintîi pas spre această realizare a fost reprezentat de volumul *La Estación total* (*Toate anotimpurile strînse într-unul singur*) care cuprindea poeme scrise între 1923 şi 1936 şi a fost publicat la Buenos Aires. Jiménez nu încerca să creeze o mitologie: simbolurile poeziei sale sînt foarte puţin

[1] Cf. E. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 71.
[2] „Zi după zi, aripa mea / — excavator, miner, / ce dur e tîrnăcopul luminii! — / mă înmormîntează în hîrtie albă... / — Ascensiunea mea lentă / printr-un viitor de amurguri! — / ... Din ea un jeratic pur, nemuritor, / înmormîntînd soarele de cărbune, voi zbura transformat!“
[3] Cf. J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 64.

numeroase şi foarte clare. Ceea ce urmărea poezia din această fază a evoluţiei sale, era să cuprindă viaţa în expresia ei concretă, în ipostazele ei cele mai obişnuite, care dispăruseră în versurile perioadei anterioare, aceea a „epurării" ; acum ele nu mai apar ca reflectări ale dispoziţiilor sale sufleteşti, ci ca nişte imagini ale realului. Dar elementul central al acestui volum este (ca şi în cele *Patru cuartete* ale lui T. S. Eliot) „momentul în afara timpului", noţiune îndeajuns de neclară şi de greu de definit. Uneori, viaţa unei flori poate fi un asemenea „moment", ca în *Flor que vuelve* (*Floarea care se întoarce*) :

¡ Florecer y vivir, instante
de central chispa detenida,
abierta en una forma tentadora ;
instante sin pasado,
en que los cuatro puntos cardinales
son de igual atracción dulce y profunda ;
instante del amor abierto
como la flor !
Amor y flor en perfección de forma...[1]

Jiménez s-a declarat întotdeauna „duşman al istoriei", năzuind la o percepere a realităţii imediate, scoasă — însă — din cursul ei firesc, în sensul fenomenologic, contestînd „orice trecut şi orice viitor". Această aspiraţie a poetului se confunda cu dorinţa de a se „integra în Dumnezeire", de fapt un fel de panteism mistic, foarte îndepărtat de ideea catolică a lui Dumnezeu. Era, mai curînd, acel spirit pe care Blake îl numea Eternitate. Semnificativ e faptul că, în momentul în care Jiménez îşi afirmă această încredere în „spiritul etern", poezia sa se întoarce spre valorile lirice pe care le proslăvise la început, spre natură şi spre înfăţişările ei multiple ; ceea ce demonstrează că, de fapt, pentru el, Dumnezeu reprezenta

[1] „Înflorind şi trăind, moment / al unei scîntei prelungită, / deschisă într-o formă ispititoare ; / moment fără trecut, / în care cele patru puncte cardinale / exercită o atracţie egală, dulce şi profundă ; / moment al iubirii deschise / ca o floare ! / Iubire şi floare într-o formă perfectă."

o idee panteistă, cu nimic asemănătoare aceleia pe care unii critici au crezut că o pot descoperi în această operă. Jiménez nu a acordat poezia cu noţiunile religioase asupra cărora, e drept, insista în scrierile lui cu caracter programatic.

Dumnezeu a fost cel care i-a arătat drumul spre natură :

Mar verde y cielo gris y ciel azul
Y albatros amorosos en la ola,
Y en todo, el sol, y tú en el sol, mirante
dios deseado y deseante... [1]

Aşa cum au observat istoricii literaturii moderne, poezia acestei ultime perioade de creaţie a lui Jiménez este la fel de departe de lirica spaniolă contemporană ca şi de aceea a Americii Latine. De unde, cu douăzeci de ani mai devreme, cînd au apărut cele dintîi antologii ale poeziei hispanice din secolul al XX-lea era evident că tînăra generaţie, într-un fel sau altul, datora foarte mult exemplului lui Jiménez, de data aceasta scriitorul (care îşi intitula ultimul volum *Dios deseado y deseante — Dumnezeul dorit şi dornic*) părea îndeajuns de însingurat în peisajul liric al Spaniei. Discipolii săi se îndreptaseră, mai ales, spre o artă de expresie energică, inspirată de idealurile sociale ale unui întreg popor încleştat într-o luptă necruţătoare cu forţele antiumaniste. Este, însă, adevărat că arta lui Jiménez a transmis şi acestei poezii sugestii ale unei imagistici de o mare intensitate emoţională.

Puţine sînt, de pildă, asemănările dintre biografia lui Jiménez şi aceea a peruvianului César Vallejo, provenit dintr-o familie săracă. Plecat foarte tînăr în Republica Dominicană, unde a fost întemniţat pentru ideile sale politice, el a emigrat — în 1923 — în Spania, participînd, aici, la lupta împotriva rebeliunii falangiste. Dar, încă din poemele compuse în America, se desluşeau ecourile metaforei lui Jiménez, năzuind spre claritate, spre integrarea întregii naturi într-o viziune unică, dominată de forţe pe care mintea omenească le poate cuprinde şi înţelege. Volumul *Heraldos negros* (*Soli*

[1] „Mare verde şi cer cenuşiu şi cer albastru, / şi albatroşi îndrăgostiţi pe valuri / şi în toate, soarele, şi tu în soare, privind / la dumnezeul dorit şi dornic."

negri), publicat în 1918 (Vallejo avea 23 de ani), descindea din tradiţia mitologiei indiene, străbătută de spaime, de prezenţa înfricoşătoare a morţii şi a unei divinităţi nemiloase. Chiar şi imagistica mai nouă a creştinismului era interpretată din această perspectivă : „sînt unele lovituri atît de crude ale vieţii, încît par a fi fost hotărîte de ura lui Dumnezeu"[1]. Şi, ilustrînd această idee, scria :

Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguno fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.[2]

Metaforele sînt de obîrşie indo-americană, dezvăluind legăturile poetului cu tradiţiile locale :

la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a la fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar si no en un hueco,
en el hueco de la inmensa sepultura.[3]

Pînă la întîlnirea cu poezia lui Jiménez, drumul lui Vallejo a trecut prin experienţa dadaismului şi a suprarealismului. Dar — ca în atîtea alte cazuri — el nu prelua de acolo decît tehnica imagistică ; rebeliunea avangărzii nu fusese convertită în răzvrătire socială, decît dacă se renunţase la ideea că aglomerarea metaforelor înseamnă, prin ea însăşi, o atitudine antiburgheză. Ceea ce nu fusese cazul lui Vallejo, care nu confundase fronda avangardei cu revoluţia.

În ultimii ani, el îşi aştepta moartea, dar fără groaza care îl stăpînea în tinereţe, sub înrîurirea mitologiei indiene.

---

[1] Cf. Charles Tomlinson, *Introducere* la *Vallejo, Poems from Trilce*, Oxford, 1967, p. XI.

[2] „Sînt marile căderi ale lui Crist al sufletului / de pe credinţa binecuvîntată pe care destinul îl blesteamă. / Aceste lovituri însîngerate sînt pocniturile / unei pîini ce arde pentru noi în uşa cuptorului."

[3] „Pămîntul / e un ziar uzat şi acum rotunjit / de atîtea rostogoliri la întîmplare, / astfel încît el nu se poate opri decît într-o groapă, / şi groapa e imensul mormînt."

Poemas humanos (*Poeme umane*), publicate în 1937, precum şi *España, aparta de mí esta cáliz* (*Spanie, ia acest pahar de la mine*), un zguduitor jurnal intim, al celui care moare în mizerie, amintesc de concepţia lui Jiménez, partizan al unei imagistici lipsite de orice podoabe :

Un pedazo de pan, tampoco habrá ahora para mi?
Ya no más de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme,
una piedra en que sentarme,
pero dadme,
por favor, un pedazo de pan en que santarme,
pero dadme
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarme.
y después me iré...
Hallo una extraña forma, está muy rota
y sucia mi camisa
y ya no tengo nada,
esto es horrendo.[1]

În poezia lui Blas de Otero, cu simpatia ei cuprinzătoare faţă de umanitate, cu strigătul ei pătimaş, de libertate — poezie ce nu a fost publicată în Spania franchistă — influenţa lui Jiménez a căpătat accente neaşteptate, de o forţă la care poetul lui *Estación total* nu a aspirat.

Şi în lirica lui José Hierro, închinată — de asemenea — demnităţii umane, se distinge răsunetul poeziei lui Jiménez, în acelaşi timp, însă, acest poet a cărui personalitate s-a afirmat de timpuriu, îşi declară adeziunea şi la teoria „poeziei ca reportaj", urmărind înfăţişarea „faptului nud, frumos prin el însuşi asemenea unui poem".[2]

[1] „Nu se va găsi o bucată de pîine pentru mine ? / Nu mai trebuie să fiu ceea ce trebuie să fiu întotdeauna, / dar daţi-mi / o piatră de care să mă sprijin / dar daţi-mi, / vă rog, o bucată de pîine de care să mă sprijin / dar daţi-mi, / în spaniolă, / ceva, cel puţin, să beau, să mănînc, să trăiesc, să mă odihnesc, / şi apoi voi pleca... / Găsesc o formă stranie, mi-e ruptă / şi murdară cămaşa / şi acum nu am nimic, / e îngrozitor."

[2] Cf. J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 241.

Peste imaginile Spaniei tradiţionale se aştern cele ale viziunii unui viitor în care scopul suprem al vieţii este „slujirea altor vieţi" :

Mas de qué sirven nuestras vidas,
si no enriquecen otras vidas.
Como de un bosque que se incendia,
quedarián sólo los troncos.
Muertas y ocultas las raices,
que casan la piedra y la tierra.
Las hojas, hechas humo, dándoles
blancura e las nubes de estio.
Invisible el mágico fuego,
bajo la ceniza de palabras.
Sólo palabras quedarían,
despiadados y muertos signos
de flaqueza y de pesadumbre.
Lamento, renuncia y reproche,
cuando ya no había remedio.[1]

Poetul se consideră, cu vorbele lui Hierro, „un om printre ceilalţi oameni", idee care dă întregii sale creaţii o nobilă modestie, o austeră frumuseţe.

Poezia Americii Latine a beneficiat deopotrivă de exemplul lui Jiménez şi de acela al lui Neruda, Paz sau Molinari. Unii poeţi, însă, precum chilianul Nicanor Parra, se opun poeziei lui Neruda, considerînd-o „prea retorică" ; se fac auzite şi intonaţiile unei poezii amare, a cărei atitudini faţă de civilizaţia urbană e de factură expresionistă. Tema revine şi în versurile compatriotului său, Enrique Lihn (mai puţin ermetic) şi în cele ale mexicanului Alí Chumacero. Acestora li se datoreşte vasta mişcare a Renaşterii poeziei hispano-ame-

---

[1] „La ce slujesc vieţile noastre, / dacă nu îmbogăţesc alte vieţi ? / Ca o pădure care ia foc, / şi nu rămîn decît trunchiurile. / Moarte şi ascunse rădăcinile care logodesc piatra şi pămîntul. / Frunzele, prefăcute-n fum, dau / albeaţă norilor verii. / Foc invizibil şi magic, / sub cenuşa vorbelor, / Doar vorbele rămîn, / nemiloase şi moarte, semne / de slăbiciune şi durere. / Plînset, renunţare şi reproş, / cînd nu mai avem leacuri."

ricane care se înfăţişează cu o mare diversitate de expresii ; de la imnul eroic al lui Neruda, pînă la îndurerata înţelegere a lumii din poemele lui Parra, un univers liric complex ce dezvăluie, fertilizînd tradiţiile indiene şi pe cele, mai recente, ale literaturii europene.

În Anglia s-a petrecut, de asemenea, un fenomen dintre cele mai interesante. Pe la începutul deceniului al patrulea, Kipling se socotea îndreptăţit să constate : „Lirica noastră e obosită, ofilită. Nu numai în comparaţie cu versul lui Coleridge, Byron, Shelley, Browning, dar şi cu Thomas Hardy, ceea ce se scrie acum nu reflectă într-un chip exemplar spiritul britanic“ [1]. Alţii au judecat şi cu mai multă asprime situaţia poeziei engleze moderne : „T. S. Eliot, un american stabilit în Marea Britanie, şi W. B. Yeats, un irlandez, sînt singurii poeţi proeminenţi din această ţară. Ceea ce — continua criticul — se poate aplica şi la dramaturgia dominată de irlandezul Shaw, şi la romanul care se dezvoltă sub auspiciile americanului Henry James“ [2]. Concluzia, foarte drastică, nu era întru totul lipsită de temei pentru anii dinaintea celui de-al doilea război mondial. Versurile lui Wilfred Owen sau ale lui Robert Graves sunau destul de singular în lirica engleză a vremii, dar o asemenea judecată îi omitea pe Auden sau pe Dylan Thomas.

În acest peisaj literar au apărut, în anii războiului, semnele unei noi mişcări literare, „neo-romantismul englez“ ai cărui reprezentanţi mai proeminenţi sînt Vernon Watkins, George Barker şi W. S. Graham. Surprinzătoarea întoarcere spre principiile estetice ale secolului al XIX-lea era demonstrată în antologia *New Lines* (*Versuri noi*), publicată în 1956. Cei care au observat fenomenul poetic englez, au relevat cum prestigiul lui Auden, poetul ce adusese mărturia unei sensibilităţi noi, complexe, pe măsura realităţii moderne care-l solicita s-o exprime, a scăzut treptat printre aceşti reprezentanţi ai unui romantism extatic, contemplativ, respingînd — direct sau implicit — arta de factură intelectuală.

---

[1] Cf. S. R. Lewis, *Kipling*, Oxford, 1969, p. 211.

[2] S. I. Tallburn, *An Outline of the English Literary History*, London, 1936, p. 316.

Poate că o judecată de felul acesteia „poezia franceză contemporană continuă să se dezvolte sub influenţa unică a suprarealismului“ [1] păcătuieşte tocmai din pricină că încearcă să cuprindă, într-o imagine globală, un fenomen mult mai complicat. În primul rînd, suprarealismul însuşi nu a fost niciodată un curent uşor de definit. Şi cu atît mai puţin în manifestările sale recente, atît de puţin conforme vechilor sale norme. Şi, de fapt, nu se pot cita decît foarte puţine opere importante care să fi fost create încă sub înrîurirea esteticii suprarealiste. În afară de aceasta, personalităţi precum Paul Claudel sau chiar Jules Supervielle au destul de puţine puncte comune cu suprarealismul. Cel dintîi, cunoscut — poate — mai ales prin opera lui dramatică, a fost un poet cu adînci convingeri catolice. Dar volumele sale de ode şi de eulogii, publicate în jurul lui 1910 (*Cinq Grandes Odes* şi *Cette Heure qui est entre le printemps et l'été*), cuprindeau o poezie dedicată naturii, nu în sensul unei idei generale, abstracte, ci a unei prezenţe copleşitoare, descoperită cu un anume senzualism. Pentru Claudel, religia însemna, în primul rînd, o atitudine emoţională şi estetică; pe de altă parte, emoţiile poetice erau echivalente cu atitudinea religioasă. Orice inspiraţie artistică, socotea el, e un aspect al Graţiei, un „instrument pe care artistul se cuvine să-l mînuiască întotdeauna ca pe o unealtă sacră“ [2].

Cu toate acestea, lirismul lui Claudel are o notă vibrantă, o amploare calmă, care nu e aceea a extazului ci a înţelepciunii cu care poetul întîmpină frumuseţea lumii palpabile.

Jules Supervielle, născut în Uruguay, aducea mărturia unei înrudiri cu viziunea lui Vicente Aleixandre şi a lui Ricardo Molinari. Lirismul său, întemeiat pe această scontare a esenţelor, amintea îndeajuns de vag concepţia suprarealistă de care se apropia numai prin intermediul unor influenţe indirecte receptate de literatura hispanică. Fiecare poem e „un fel de secţiune într-un mit din care se ghiceşte numai conturul, fără a se desluşi detaliile“ [3]:

---

[1] Donald W. Heiney, *Contemporary Literature*, 1954, p. 335.
[2] *Ibidem.*
[3] Antoine T. Dominic, *Poètes contemporains*, Paris, 1973, p. 117.

Même l'homme loyal était sans souvenirs,
Les lettres s'effaçaient, seuls, au tableau noir,
La mémoire dormait, ivre de rêverie,
Et voulait-on tenir la main de son amie
Que déjà l'on touchait une main étrangère,
Plus douce entre vos mains de ce qu'elle changeait,
Bougeait et devenait mille mains à venir. [1]

Imaginile par a fi proiectate de un vis tulburat; dar ele caută, în realitate, să sugereze o stare lucidă a conştiinţei în care viitorul se îmbină cu elemente ale prezentului şi conturează apropierea dezastrului. (Poemul a fost compus în ajunul invadării Franţei de armatele naziste.)

Poezia lui Supervielle urmăreşte stabilirea unor relaţii între sensurile existenţei individuale şi cele ale cosmosului. Caracteristică evidentă mai ales în versurile scrise în exil, după ocuparea Franţei. E o poezie a obiectelor, mai mult decît a universului uman; a lucrurilor privite în fragmente izolate ale realităţii: pietre, case, copaci care sînt, pentru el, „mai reale decît omul, supus schimbărilor sufleteşti". Ceea ce îi lipseşte, însă, e concentrarea; e o poezie a reveriei şi mai puţin a faptelor observate cu acuitate. Versul devine, uneori, prea lung, imaginile se repetă; calităţile intelectuale ale poeziei sînt umbrite, „dar nu de forţa emoţiei" [2]. Pentru că, în ciuda teoriilor suprarealiste, emoţia nu trăieşte „la nivelul visului, ci la acela al conştiinţei" [3].

Aparent mai fidel lecţiei suprarealiste, H e n r i M ic h a u x duce, de fapt, pînă la ultimele consecinţe stilul lui Rimbaud şi al lui Lautréamont; dar la temele tradiţionale

[1] „Chiar şi omul loial nu avea amintiri, / Literele se ştergeau singure pe tablă, / Memoria dormea, beată de visare, / Şi dacă cineva voia să-i ţină mîna prietenei ei / Pe care deja o atingea o mînă străină, / Mai dulce între mîinile tale, pentru că se schimba, / Tresărea şi devenea o mie de mîini care aveau să vină."

[2] Wallace Fowlie, *The French Literary Scene*, în „Commonweal", 30 mai 1952.

[3] Michel Fontanin, *Supervielle*, Paris, 1969, p. 15. Jean Rousselot (*Présences contemporaines*, Paris, 1958) intitulează studiul dedicat lui Supervielle *Copilăria eternă*.

ale călătoriei şi halucinaţiilor, el adaugă impresii, defel lipsite de forţă evocatoare, ale ocupaţiei naziste, impresii care se integrează într-o viziune a urîţeniei lumii ridicate pe ură şi pe egoism. René Char izbuteşte (mai ales în poemele în proză închinate Rezistenţei antifasciste) să se elibereze de ermetism, construind o imagistică limpede, încărcată de sentimentul naturii, a unei naturi surprinsă în ipostazele ei cele mai pline de farmec.

Succesul poeziei lui Jacques Prévert se explică, după părerea noastră, prin tendinţa ei de a redescoperi lirismul cotidianului, evocat într-un stil aparent lipsit de metafore, dar — de fapt — relevînd semnificaţiile simbolice ale atît de înşelătoarei banalităţi a vieţii obişnuite. Aceasta în contrast cu versurile unui Pierre-Jean Jouve (interesat, ca şi Muir, de psihologia umană), al căror exces metaforic duce adesea la o expresie confuză, şi chiar cu reprezentanţii generaţiei mai tinere, Yves Bonnefoy sau Charles Dobzinsky, de pildă (acesta din urmă compunînd, sub influenţa evidentă a lui Aragon, poeme cu o adresă socială mai precisă), la care efortul originalităţii nu se împlineşte întotdeauna fără sacrificiul clarităţii.

Poezia americană se înfăţişează ca un peisaj extrem de variat, cu momente de împlinire foarte originală şi cu altele care reflectă o criză morală profundă [1]. Dar, chiar şi în perioadele în care nu s-au semnalat progrese substanţiale, s-au afirmat unele personalităţi care aveau să influenţeze decisiv cursul ulterior al liricii americane. Un asemenea caz este cel al lui E. A. Robinson [2]. Poetul descindea dintr-una dintre cele mai vechi familii de colonişti europeni stabiliţi în Noua Anglie. Împrejurarea care i-a determinat pe unii comentatori să considere că „Robinson a făcut parte din acel grup de scriitori care au păstrat tradiţia Vechiului Continent [...] şi admiraţia faţă de literatura ţării din care veni-

[1] Doi istorici reputaţi ai literaturii americane, Horace Gregory şi Marya Zaturenska (*op. cit.*), au numit perioada din jurul celui de al doilea război mondial „O vreme a amurgului".

[2] Vezi Hoyt C. Franchere, *E. A. Robinson*, New York, 1968, p. 16.

seră cîndva şi căreia simţeau că încă mai aparţin“ [1]. Alţii au dus chiar mai departe această judecată, socotindu-l pe Robinson „un epigon îndepărtat al lui Browning“ [2]. Aceasta în vreme ce s-a încercat să se releve faptul că tocmai „vechile legături cu istoria Americii, creşterea ei laolaltă cu nenumăratele generaţii de americani care s-au succedat pe acest pămînt de la sosirea celor dintîi Robinsoni, au dat acestei familii posibilitatea să se despartă de tradiţiile engleze“ [3]. Ceea ce ni se pare mai logic şi e demonstrat în întregime de faptele realităţii literare de la începutul acestui secol şi care l-au îndreptăţit pe un comentator de prestigiul lui F. O. Matthiessen, de pildă, să vorbească despre poezia lui Robinson ca despre o „anticipare a unor teme şi atitudini din lirica lui T. S. Eliot, de exemplu“ [4].

E adevărat că poetul a înţeles că poezia sa încheie un ciclu al literaturii americane. Contemporan cu Ezra Pound şi cu poeţii de orientări atît de diverse, care publicau în paginile revistei *Poetry* din Chicago, el simţea că lirica acestei ţări se îndreaptă spre modalităţi de expresie diferite de aceea pe care o ilustrau poemele sale. A rămas credincios, însă, poeziei care se revendica, pe drept, ca o „reflectare a vieţii oraşului de provincie din Noua Anglie“. Chiar şi legendele scrise în stilul eposului arthurian înfăţişează personaje şi fragmente de viaţă ale căror modele pot fi identificate în existenţa contemporană din provincia natală :

Here there is death. But even here, they say,
Here where the dull sun shines this afternoon
As desolate as ever the dead moon
Did glimmer on dead Sardis, men were gay...

---

[1] Louise Bogan, *The Achievement of American Poetry*, Chicago, 1951, p. 53.

[2] James Southworth, *Some Modern American Poets*, Oxford, 1950, p. 162.

[3] Yvor Winters, *Edwind Arlington Robinson*, Norfolk, 1946, p. 8. Ideea e reluată şi de Edwin Fussel, *Edwin Arlington Robinson, The Literary Background of a Traditional Poet*, Berkeley, 1954, pp. 86—98.

[4] F. O. Matthiessen, *The Responsabilities of the Critic*, New York, 1952, p. 106.

And over the forgotten place there clings
The strange and unrememberable light
That is in dreams. The music failed, and then
God frowned, and shut the village from His right. [1]

Una dintre ideile fundamentale ale poeziei lui Robinson este aceea a dragostei ca forță creatoare a universului, opusă ideii de divinitate. Omul-demiurg este o imagine care provine din tradiția renascentistă ; și Merlin, personajul robinsonian care o afirmă, a fost numit, în chip foarte expresiv, „fratele lui Prospero" [2] :

I saw ; but I was neither Fate nor God.
I saw too much ; and this would be the end,
Were there to be an end. I saw myself —
A sight no other man has ever seen ;
And through the dark that lay beyond myself
I saw two fires that are to light the world. [3]

Cele două lumini pe care le proroceşte Merlin sînt dragostea şi adevărul, valori pe care poetul le considera „sursa şi ţelul tuturor", şi pe care le-a proslăvit în întreaga sa operă.

Izolarea faţă de curentele timpului în care a trăit E. A. Robinson nu a fost un efect al inadaptării la noile direcţii poetice, ci al încrederii sale în marile valori morale ale omenirii, căreia îi subordona orice interes de factură estetică.

Nici W a l l a c e S t e v e n s, deşi aparţine mai evident literaturii acestui secol, nu a aderat la vreuna din mişcările

---

[1] „Aici se află moartea. Dar chiar aici, se spune, / Unde soarele mohorît străluceşte în această după-amiază / La fel de dezolat cum luna cea moartă / Lucea deasupra moartei Sardis, oamenii erau veseli... / Şi deasupra locului uitat se agaţă / Lumina stranie şi pe care nu ţi-o poţi aminti / Adică-n vis. Muzica se stingea şi atunci / Dumnezeu se încrunta şi alunga satul de la dreapta sa."

[2] Glauco Cambon, *The Inclusive Flame, Studies in American Poetry*, Bloomington, 1963, p. 76.

[3] „Am văzut ; dar nu eram nici Destinul, nici Dumnezeu. / Am văzut prea mult ; şi aceasta ar fi sfîrşitul, / Dacă ar fi să fie un sfîrşit. Am văzut cu ochii mei... / O priveliște pe care n-a văzut-o niciodată un om ; / Şi, prin bezna ce se întindea dincolo de mine, / Am văzut două focuri care sînt lumina lunii."

literare contemporane lui. Pentru el, poezia este „un act al imaginaţiei", al „acelei facultăţi care desprinde sensurile realităţii şi le opune faptului nud, înzestrînd lumea adevărată cu virtuţi creatoare" [1].

Într-un eseu publicat către sfîrşitul vieţii, poetul se declara partizan al unităţii dintre conţinutul liric al poemului şi stil, demonstrînd că „toţi marii creatori de poezie (Wallace Stevens stăruie îndeosebi asupra unor exemple alese din opera lui Baudelaire, *n.n.*) au înţeles că stilul unui poem şi poemul însuşi constituie o unitate" [2].

Pornind de la reprezentările mitologiei clasice (pe care le considera „proiecţii ale sentimentului estetic al elinilor" [3]), el reconstituia o lume a fanteziei febrile, care o aminteşte pe aceea a lui Laforgue. Dar imaginile sale au tendinţa de a se organiza în sisteme prea rigide ; „imperiul fanteziei" devine, în cele din urmă, un ţinut al dezolării.

„Poezia e suprema ficţiune" ; aceasta era concluzia estetică, adesea repetată, a lui Wallace Stevens. Dar, spre sfîrşitul vieţii, el s-a îndreptat spre descoperirea unui adevăr mai profund, a unei atitudini mai fundamentale decît aceea a „unui estetism deziluzionat" [4]. În numele „împăratului îngheţatei", suveranul epocii sale, într-o lume în care marele capital îşi proclama, orgolios, monarhii neîncoronaţi, el îndemna la recunoaşterea realităţii :

Let see and understand as seen [5].

Dar credinţele sale sînt, în mare măsură, preconcepute şi livreşti. Natura e descrisă în termenii artificialului, e văzută prin prisma lecturilor amintind de viziunea burlescă a tatălui lui Sempronius din *Căruţa cu mere* a lui Shaw :

It had to be right : nougats. It was a shift
Of realities, that, in which it could be wrong.

---

[1] Mark Linenthal, *Aspects of Poetry*, Boston, 1963, p. 369.
[2] *Two or Three Ideas*, publicat în antologia lui Linenthal, citată mai sus, p. 369.
[3] *Idem*, p. 373.
[4] Brom Weber, *Wallace Stevens*, New York, 1951, p. 78.
[5] „Să vedem şi să înţelegem ceea ce se vede."

The weather was like a waiter with a tray.
One had to come early to a crisp café. [1]

Lumea este „un mănunchi de întrebări“ al căror răspuns nu poate fi decît ironia sau „o nouă întrebare“, pentru că „nimeni nu este în stare să-i dezlege problemele“. Concluzia poetului este tot de natură livrescă, ea nu provine dintr-o experienţă directă şi, astfel, răspunsul este departe de realitatea adevărată :

One goes on asking questions. That, then, is one
Of the categories. So said, this placid space

Is changed. It is not so blue as we thought. To be blue
There must be no questions... [2]

Una dintre foarte puţinele mişcări literare, programatic constituite în lirica anglo-saxonă, a fost *imagismul* ale cărui temeiuri fuseseră puse de un grup de tineri englezi şi de expatriaţi americani, aflaţi la Londra în preajma primului război mondial. Termenul *imagisme* a fost creat de Ezra Pound ; dar teoreticianul curentului a fost esteticianul englez T. E. Hulme, care — dealtfel — a compus şi primele poeme în spiritul noii direcţii literare. Hulme a murit tînăr, în 1917, pe front. Estetica lui reclama tratarea temelor tradiţionale, „a locurilor comune“, într-o „tehnică nouă, o nouă convenţie“ [3]. El sublinia necesitatea unei expresii pe potriva „schimbărilor produse în sensibilitatea umană“ de „epoca maşinii“ [4].

Nucleul grupului a fost format în 1912 de Ezra Pound, H. D. (iniţialele cu care Hilda Doolittle şi-a semnat poemele)

---

[1] „Trebuia să avem dreptate : fleacuri. A fost un schimb / Al realităţilor, acesta, în care am fi putut greşi / Vremea era ca un chelner cu o tavă. / Trebuia să venim devreme la o cafenea înviorătoare.“

[2] „Cineva continuă să pună întrebări. Acesta, deci, e una / Din categorii. Aşadar, acest spaţiu placid // S-a schimbat. Nu e chiar aşa de albastru cum am crezut. Să fii albastru / Iată un lucru asupra căruia nu trebuie să fie nici o îndoială.“

[3] Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 85.

[4] Vezi Herbert Read, *Collected Essays in Literary Criticism*, London, 1938, p. 76.

şi Richard Aldington. Principiile au fost statuate de Pound şi, în punctele lor esenţiale, cereau :

1. Tratarea directă a „obiectelor", indiferent dacă ele aparţin lumii obiective sau celei subiective.

2. Folosirea numai a acelor cuvinte care contribuie esenţial la prezentarea „obiectului".

3. Ritmul să se întemeieze pe alternanţe muzicale şi nu pe „monotonia metronomului".

4. Conformarea la „doctrina imaginii" (care, cu vorbele lui Pound, însemna „capacitatea de a prezenta un complex intelectual şi emoţional într-o fracţiune de timp")[1].

Modelele erau vechii poeţi chinezi, autorii *hai-kaiurilor* japoneze, ai poemelor eline pre-clasice, Catul şi Properţiu, toţi aceia care — după părerea lui Pound şi a prietenilor săi — ştiuseră să exprime lapidar „lucrurile", să elimine artificiile, şi ornamentele de prisos.

Cea mai proeminentă personalitate a imagismului a fost E z r a P o u n d ; o personalitate care a provocat, decenii de-a rîndul, înverşunate controverse. Dar concepţiile sale estetice au determinat, şi în literatura americană şi în cea europeană, afirmarea unor direcţii noi. Evoluţia ideilor lui politice e mai puţin contradictorie decît s-a susţinut ; adeziunea sa la ideile fascismului e prevestită devreme de versurile şi de eseurile sale. Despărţirea de America n-a avut doar sensul unui protest cultural ; aversiunea faţă de capitalism a eşuat, în cele din urmă, în participarea lui directă la război, împotriva Statelor Unite. De la postul de radio Roma, el se declara pentru neutralitatea ţării lui, încercînd să justifice ideologia fascistă. Colaborarea cu inamicul a aruncat, fatal, o umbră grea asupra poetului şi niciodată, de acum încolo, opera lui nu va mai putea fi întîmpinată cu interesul viu de odinioară.

Începuturile lui Ezra Pound erau, aşa cum poetul însuşi va recunoaşte adesea, înrîurite de Robert Browning. Rînd pe rînd, baladele medievale provensale, poeziile chineze ale lui Li Tai-pe au contribuit la conturarea unei lirici cerebrale, în

[1] Babette Deutsch, *op. cit.*, pp. 87—88.

care tehnica versului „năzuia să atingă perfecţiunea“ [1]. Pound a fost cel dintîi care a experimentat transpunerea monologului lui Laforgue în poezia de limbă engleză, înainte ca T. S. Eliot să-i dea ampla rezonanţă din *Prufrock*. Schiţa poetică în care se poate regăsi cea dintîi sugestie a poemului lui Eliot este *Willanelle : the Psychological Hour* (Villanelle, ora psihologică) a lui Pound :

I had over-prepared the event,
that much was ominous.
With middle-aging care
I had laid out just the right books,
I had almost turned down the pages. [2]

Între Browning şi Eliot, poezia lui Pound „trecea hotarele unor ţări imaginare şi izbutea să-l convingă pe poet că ele erau adevărate“ [3]. Dar efectele estetismului său se estompează ori de cîte ori versurile caută să cuprindă un moment al existenţei psihologice a omului, precum în reinterpretarea legendei lui Daphne prefăcută în dafin, înfăţişată în poemul *The Girl* (*Fata*) ; tocmai aceste poeme în care Pound renunţă, cel puţin în parte, la ideile sale filosofice, sînt cele în care forţa adevărată a lirismului său e dezvăluit mai convingător. Într-un catren, publicat ca introducere la tălmăcirile sale din Heine, el lăuda limba germană pentru ceea ce el considera că este calitatea ei „de a distruge uşurinţa poleită a pompei Filistiei şi a Artei plină de pompă“ [4]. Ezra Pound însuşi a încercat (cu rezultate schimbătoare) de-a lungul întregii sale creaţii să realizeze acelaşi lucru. Dar, în acelaşi timp, el năzuia să creeze *frumuseţea ;* nu o frumuseţe *în sine,* ci una eliberată de presiunea cametei, care reprezenta, pentru poet, semnul suprem, „cel mai îngrozitor“, al urîţeniei

---

[1] John J. Espey, *Ezra Pound's „Mauberley“, A Study in Composition,* Berkeley, 1955, p. 27.

[2] „Am pregătit îndelung evenimentul, / care e prevestitor de rău, / Cu grijă vîrstei mature / am povestit numai cărţile de care era nevoie, / şi aproape că am dat deoparte paginile.“

[3] Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, New York, 1951, p. 89.

[4] Cf. A. S. Amdur, *The Poetry of Ezra Pound*, Cambridge, 1936, p. 27.

lumii capitaliste. Întorcîndu-se spre civilizațiile străvechi, el le opunea celei moderne, „a cametei“ ; își proclama admirația față de poezia ermetică a acelor vremuri, aparent potrivnică principiului său, al simplității „pure“ :

And in the quietest space
They probe old scandals, say de Born is dead ;
And we've the gossip (skipped six hundred years).
Richard shall die tomorrow-leave him there
talking of trobar clus *with Daniel.*[1]

Nu ne mai aflăm în fața monologului dramatic al lui Robert Browning ; comentariul lui Pound este în parte nostalgic, în parte ironic. Poezia aceasta, din anii începutului, se aseamănă cu aceea a lui Eliot dinaintea *Ținutului pustiu* : ea nu e animată de nici o credință și nici nu lasă a se desluși încercarea poetului de a afla vreuna. Scurta secvență *H. S. Mauberley* nu demonstra vreun progres în această privință ; valorile care păreau a atrage admirația poetului — cele ale vechilor civilizații — sînt ironizate în aceeași măsură ca și cultura americană modernă, ca și eforturile ei de a absorbi elementele artei de odinioară și mai recente ale cuvîntului. Pound era un exemplu caracteristic al scepticismului intelectual, contestatar și negativist. *H. S. Mauberley* e un moment al dilemei atît de adesea afirmată de Henry James ; dar ceea ce-l deosebește de James este lipsa oricărei speranțe, neîncrederea deopotrivă în vechi și în nou. Poemul se încheie cu o concluzie prevestită încă din primele versuri : el este o elegie pentru un personaj care-i dă titlul, un personaj care, după cum se pare, a murit în război. Pound se declară, de această dată, împotriva trecutului (sau, mai curînd, împotriva cultului trecutului) și își relevă completa lipsă de idealuri :

---

[1] „Și în spațiul cel mai liniștit, / ei sondează vechile clevetiri și spun că de Born a murit ; / și zvonurile (care s-au strecurat de-a lungul a șase sute de ani) / spun că Richard va muri mîine ; lăsați-l acolo / să vorbească despre *trobar clus* cu Daniel.“

Died some, pro patria,
non „dulce", non „et decor"...
walked-eye-deep in hell
believing in old men's lies, then unbelieving
came home, home to a lie.[1]

Cu aceeași totală lipsă de încredere în idealurile umanității, sînt respinse și posibilitățile prezentului de a crea o artă adevărată:

The „age demanded" chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose kinema, not, not assurdedly, alabaster
Or the „sculpture" of rhyme.[2]

Pound se întorcea ironic spre trecut, iar poemele sale erau (asemenea celor ale lui Eliot) înțesate cu referințe și aluzii livrești. Glasul său (precum cel al lui Joyce în faimoasa scenă a bordelului din *Ulise*) dobîndește o mare varietate de intonații, pastișînd deliberat diverse opere ale literaturii universale.

Omagiu lui Sextus Propertius, cea mai de seamă operă a primei perioade de creație, este — de fapt — o prelucrare a pasajelor din versurile poetului latin căruia i se adresează. Dezvoltînd stilul din *H. S. Mauberley*, poemul realizează momente de intensă frumusețe, care se împlinesc din fragmente imagistice izolate, din cadențe pline de melodie, din integrarea savantă a cîte unui ecou din poezia lui Propertius. Și, totuși, banalitățile abundă și, cîteodată, versurile ce voiesc să proslăvească vechea Romă au o rezonanță care-o amintește pe aceea a „ritmurilor vulgare ale saloonului" american pe care, nu o dată, Ezra Pound le-a comentat sarcastic.

---

[1] „Unii au murit pro patria, / care nu e «dulce» și nici «et decor»... / mergea privind adînc în Infern, / dînd crezare minciunilor bătrînului, / apoi, fără să mai creadă, / au venit acasă, casa unei minciuni."

[2] „«Epoca avea nevoie» mai ales de un model în ghips, / Făcut fără să se fi pierdut timpul, / Un kinema de proză, nu, nu sigur, de alabastru / sau «Sculptura» rimei."

Though you make a hash of Antimachus,
You think you are going to do Homer,[1]

îi spune el lui Lynceus, prietenul lui Propertius ; parodiind ironia senzuală a poetului latin, Pound atacă doamnele „fără credinţă şi cu creier de pasăre“, adevăratul subiect al poemului fiind, de fapt, acesta.

Of all these young women
not one has enquired the cause of the world
Nor the modus of lunar eclipses
Nor whether there be any patch left of us
After we cross the infernal ripples.[2]

„E o stranie discrepanţă — scria Edmund Wilson, unul dintre cei mai de seamă critici americani, într-o recenzie la un volum al lui Pound care cuprindea numeroase poeme de tinereţe — între idealurile poetului şi îndemînarea de a le încorpora într-o operă. Lucrurile se petrec ca şi cum concepţiile stilistice s-ar fi maturizat, în vreme ce gustul ar fi rămas necopt. Fiecare lucru, fiecare fapt din viaţă par a-i aminti de cîte un fragment literar“ [3].

Opera cea mai reprezentativă a lui Pound este socotită a fi lunga suită de *Cantos*, ale cărei versuri au fost compuse de-a lungul a 30 de ani. Pentru a-l cita încă o dată pe Wilson, cartea „cuprinde pasaje de o mare frumuseţe, care... judecate în ele însele, ne-ar putea duce la concluzia că n-ar fi altceva decît ornamente ale unui poem de amplă întindere, ale unei autentice capodopere“ [4]. Întreaga operă este, însă, „un mozaic în care nu recunoaştem nici un gînd modelator, nici un monument, pentru că-i lipseşte coeziunea, o forţă

---

1 „Deşi îl faci harcea-parcea pe Antimachus, / Crezi că o să-l omori pe Homer.“

2 „Din toate aceste femei tinere, / nici una nu s-a întrebat care e cauza lumii, / nici a eclipselor de soare, / nici dacă ne va mai rămîne ceva / după ce vom trece valurile Infernului.“

3 Edmund Wilson, *Controversies*, New York, 1949, p. 219.

4 *Idem*, p. 306.

diriguitoare, un centru de greutate, devenind — astfel — un fel de faliment poetic". [1]

Pound, „care ar fi putut să dea lecții de tehnică poetică lui Eliot și lui Yeats, ...care știa mai bine decît oricare dintre contemporanii săi în ce constă marea poezie, a scris un maldăr imens de poeme, din care — mai tîrziu — nu s-au putut alege decît cîteva zeci de poezii scurte (cu mai puțin de o duzină de versuri fiecare) care să poată fi incluse într-o antologie a imagismului" [2]. Dar poezia lui Pound nu poate fi circumscrisă în întregime imagismului. Iată un exemplu; într-un loc cuprinse între două versuri tipărite în original, în grecește, se include un pasaj liric evocînd lumina și muzica mediteraneeană :

The small lamps drift in the bay
And the sea's claw gathers them.
Neptunus drinks after neap-tide.
Tamuz! Tamuz!
The red flame going seaward
By this gate art thou measured.
From the long boats they have set lights in the water,
The sea's claw gathers them outward. [3]

Imaginea mării nu poate fi comparată cu nici unul dintre pasajele descriptive din *Ținutul pustiu* sau din cele *Patru quartete*; Neptun, Tamuz, Scilla („această poartă") sînt, parcă, „piese ale unui muzeu de antichități" [4]. Spre deosebire de Eliot, Pound nu încearcă să retopească trecutul și prezentul într-o mitologie unică. El rămîne un „american provincial", „fascinat de arta și de istoria Europei", disprețuindu-i pe compatrioții săi care „nu acceptă aceste valori", dar

---

[1] Edmund Wilson, *Controversies*, New York, 1949, p. 308.
[2] Lawrence Kohl, *Human Failure*, New York, 1973, p. 36.
[3] „Lămpile cele mici sînt duse de curent, în golf / Și ghearele mării le prind. / Neptun bea după mareea joasă. / Tamuz! Tamuz! / Flamura roșie mergînd spre larg. / Ești măsurat de această poartă. / Din luntrile lungi au așezat lumini în apă, / Ghearele mării le adună înspre exterior."
[4] Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 118.

dispreţuindu-i şi pe „poeţii şi artiştii europeni, incapabili să clădească o cultură creatoare“ [1].

Versurile din *Cantos*, în măsura în care conţin argumente raţionale, reprezintă un moment esenţial al efortului lui Pound de a descoperi cauza acestei „degenerescenţe“, şi — în acelaşi timp — o dovadă a eşecului său în strădania de a se desprinde şi de civilizaţia Lumii Noi şi de aceea a Europei. Ele nu mărturisesc nicăieri vreo tendinţă de autoanaliză ; sînt, mai degrabă, o pledoarie de natură obiectivă. În dialogul pe care-l înfăţişează poemul, atît argumentele poetului „născut într-o ţară pe jumătate sălbatecă“, o ţară „care n-a cunoscut încă adevărata valoare a timpului“, cît şi cele ale adversarului său, Mr. Styrax, care „nu crede în estetică“, au o singură cauză. Poetul e convins că lumea în care s-a născut el e guvernată de „Usura“, („Cămăta“, cuvînt însemnînd, constant la Pound, *capitalism*) a cărei ivire coincide cu primele timpuri ale Renaşterii :

With usura *hath no man a house of good stone*
each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face
with usura
hath no man a painted paradise on his church wall
harpes et luthes. [2]

„De aici din acest dispreţ pentru tot ce a însemnat era capitalismului — socotesc unii critici — pornesc toate confuziile şi toate ideile retrograde ale lui Pound, rasismul, admiraţia pentru Mussolini, aversiunea faţă de războiul civil american (în care considera că au învins «cei răi»), teoriile sale sociale şi economice“ [3]. Sînt, desigur, aci rezultatele unei desprinderi — conştiente sau nu — de pămîntul ferm al realităţilor sociale, e visul halucinant al unui intelectual refugiat

[1] Cf. A. S. Amdur, *op. cit.*, pp. 173—175 passim.

[2] „Cu *usura*, nimeni nu şi-a clădit o casă de piatră sănătoasă, / cu blocurile tăiate neted şi potrivindu-se bine / cu planul care le-ar putea ascunde faţa. / Cu *usura* / nimeni nu a dobîndit un paradis zugrăvit pe pereţi de biserici, / harfe şi lăute.“

[3] G. S. Fraser, *Ezra Pound*, Edinburgh, 1960, p. 228.

în lumea speculațiilor cerebrale. Dar, bineînțeles, aceasta nu poate fi o explicație suficientă, atîta vreme cît alți artiști care nu acceptau societatea și acțiunea ei asupra creației (unii dintre suprarealiști, de pildă, sau Thomas Mann) n-au putut accepta ideea că fascismul ar reprezenta altceva decît o formă nocivă a antiumanismului și s-au pronunțat decis împotriva ideologiei lui, a magicianului cu puteri malefice înfățișat în nuvela *Mario și vrăjitorul*. Adeziunea la politica mussoliniană (care nu a fost, așa cum s-a spus, numai „un act de snobism", de vreme ce, în lagărul de la Pisa, unde fusese internat împreună cu alți prizonieri fasciști, Pound deplîngea, încă, zdrobirea „cămășilor negre") însemna capătul drumului unui spirit neliniștit, dezorientat. Evoluția sa spre fascism însă „capătă altă explicație decît cazul patologic" [1], așa cum, pe drept cuvînt, sublinia un comentator. Antipatia, firească, față de poet a determinat, în comentariile critice, pentru o vreme, dacă nu o negare totală, cel puțin o diminuare a importanței operei în peisajul literaturii acestui veac. Izolat într-un exil, de data aceasta — poate — nevoit, Pound a asistat la trecerea treptată în uitare a versurilor sale. Ceva mai tîrziu, critica a început din nou să-i cerceteze creația și să redescopere aici unele rădăcini ale unei întregi direcții poetice, îndemnul la simplitate, la dobîndirea valorilor estetice ale cuvîntului.

Printre foarte numeroșii discipoli ai lui Pound, Archibald MacLeish ocupă un loc negreșit mai important în poezia americană. Versurilor sale le lipsea inventivitatea și forța de expresie a creației modelului urmat; cu atît mai mult cu cît influențele receptate de ele erau destul de eclectice, cele ale lui Eliot și ale lui St. John-Perse printre ele. De la poetul francez provenea simțul detaliului exotic, al imensității tulburi, al misterului; de la Eliot, tendința de a se întoarce spre un mit al vegetației (care plămădise, de fapt, *Ținutul pustiu*). Dar a reduce creația lui MacLeish la un simplu receptor de influențe (celor menționate mai sus li s-au adăugat, cu drept cuvînt, cele ale lui Apollinaire și ale poe-

[1] Margaret Schlauch, *The Anti-Humanism of Ezra Pound*, în *Science and Society*, XIII, 1949, p. 267.

ţilor socialişti englezi[1]) înseamnă a minimaliza semnificaţia unei viziuni dramatice. E adevărat că, uneori, materia poetică e diluată (traducerile din Apollinaire sînt un exemplu); dar sentimentul apartenenţei la viaţa compatrioţilor săi, exprimat uneori cu mîndrie, alteori cu nelinişte faţă de destinul propriei ţări nu poate fi pus pe seama nici uneia dintre influenţele prea adesea citate. E interesantă, de pildă, comparaţia între poemul *N.Y.* al lui Pound şi... & *42nd Street* al lui MacLeish. Amîndouă inspirate de viaţa marii cetăţi americane, o înfăţişează în modalităţi cu totul deosebite. Poemul lui Archibald MacLeish încearcă să cuprindă mai amplu nu numai impresiile vizuale, strada, aglomeraţia, zgîrie-norii, staţiile de metrou, reclamele colorate; ci însăşi existenţa oamenilor, apăsaţi de griji, de nelinişti, de spaime.

Succesul poemului *Conquistador* se datoreşte simţului exotic, exaltării culorii şi a miresmelor, aşa cum s-a spus; dar şi tragismului evenimentelor narate (şi întemeiate pe cronica lui Bernal Diaz del Castillo, cronică a cuceririi Mexicului de către spanioli). Cea mai reprezentativă parte a poemului este *Prefaţa*, pusă pe seama lui Diaz însuşi care, bătrîn, sărac şi orb, îşi aminteşte de întîmplările din vremea conchistei:

Old men should die with time's span:
The sad thing is not death: the sad thing
Is the life's loss out of earth when the living vanish:
All that was good in the throat: the hard going:
The marching singing in sunshine: the showery land:

The quick loves: the sleep: the waking: the blowing of
Winds over us.[2]

Suferinţele umane, foamea, rănile, setea, agonia muribunzilor, oraşele incendiate, trădarea, mizeria toate sînt evo-

[1] Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 157.

[2] „Bătrînii ar trebui să moară la timp; / Lucrul cel trist nu e moartea: lucrul cel trist // E pierderea vieţii dincolo de pămînt cînd fiinţa se stinge: / Tot ceea ce avea gust bun; / mersul cel greu; / Marşul cîntînd în soare; / pămîntul ploios. // Iubirile repezi; somnul; deşteptarea; Suflarea / Vîntului asupra noastră."

cate cu un simțămînt care a lipsit din opera lui Pound. Ideea lui MacLeish (e drept, insuficient relevată de poem, însă asupra căreia a revenit în mai multe rînduri, în articole și în eseuri[1]) era aceea că „generația actuală trăiește o experiență similară cu aceea a contemporanilor conchistei: și astăzi sînt oameni care cuceresc pămînturi necunoscute și, în numele civilizației (căreia i se spune acum *tehnică*) aduc cu ei moartea (și durerea)".

E. E. Cummings nu a fost niciodată un adept al imagismului, dar — paradoxal — poemele lui ilustrează mai exact decît cele ale multor colaboratori ai revistei din Chicago, principiile lui Pound și ale lui Amy Lowell, animatorii incontestabili ai mișcării. Ceea ce-l unea pe Cummings cu acești poeți era încercarea de a redescoperi o modalitate modernă de expresie concentrată în vechea poezie chineză; dar, ca și la cei mai mulți imagiști, aceasta avea să se transforme într-o tendință evidentă de ermetism.

Uneori, ecourile din Apollinaire sînt transcrise aproape ca atare, fără a fi asimilate în vreun fel; ceea ce corespundea tendinței de a realiza prin intermediul formei grafice efectele pe care Hopkins credea că le poate obține prin inflexiunile dicțiunii, adică revelarea „viziunii interioare" a lucrurilor. Temele sînt, de aceea, mai ales de ordin vizual, uneori miniatural: o pisică recăpătîndu-și echilibrul în cădere, luna ieșind din nori, un tren urcînd, în amurg, printr-o trecătoare înaltă, privit de o capră neagră cățărată pe o stîncă.

Aranjamentul grafic e relativ simplu; de cele mai multe ori, silabele se răspîndesc pe întreaga suprafață a paginii, cuvintele „aspirînd să se dezvolte în anagrame"[2], sau sugerînd lumina fulgerului, bubuitul tunetului, dansul îndrăgostiților, saltul lăcustei în iarbă, clinchetul clopoțeilor în bradul de Crăciun:

a thrown a
-way It

[1] Vezi, de exemplu, antologia publicată de Mark Linenthal, p. 337 și urm.

[2] Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 122.

with some-
thing sil
- very
; bright, & : mys (
a thrown a-
way
X
- mas) ter
i
-ous wisp A of'glo
ry. pr
-ettily
cl (tr) in (ee) gi-
ng. [1]

Această curioasă scriitură, semănînd cu înşiruirea unor formule matematice, caută a sugera (ca în proza lui Joyce sau ca în colajele picturii cubiste) simultaneitatea viziunii. „Very" (foarte) nu e asociat numai cu „silvery" (argintărie) de care a fost despărţit, ci şi cu „bright" (strălucit), împlinind, astfel, o funcţie, diferită, de adverb şi cu „Xmas", prescurtare anglo-saxonă a lui „Christmas" (Crăciun). Poziţia lui *X* vrea să introducă ideea „necunoscutei" ; dar o asemenea poezie cu încifrări atît de complicate „solicită intelectul nu în sensul în care versurile obligă la restituirea unor ade-

[1] Transcrierea aproximativă a versurilor ar fi cam aceasta :
„Aruncat de
parte El
cu unele
ceva argin
-tiu
;strălucitor & mis (
aruncat de
parte
cră
-ciun) ter
i
os şuviţă A de glo
rie. Dră
-guţ
cl (p) in (om) chet"

văruri umane, ci aşa cum algebra îl solicită la stabilirea unor relaţii abstracte" [1]. Se ajungea la „o metafizică a limbajului... în care adverbe sau conjuncţii reprezentau relaţii abstracte, iar participiile erau preferate... pentru că sugerau continuitatea" [2].

În ultimii ani, Cummings se retrăsese într-o singurătate mizantropică. Dar înţelesurile poeziei sale se clarificaseră, forma era mai accesibilă, atitudinea sa faţă de lumea înconjurătoare implica o recunoaştere a diferenţelor dintre categoriile sociale ; dintre „doamnele care trăiesc în suflete mobilate" şi cei umili şi săraci, „care au clădit universul". Într-o imagistică mult mai lesne descifrabilă, el se înfăţişa sub chipul unui tocilar, ascuţind cuţite :

and when their lives are keen
he throws the world a kiss
and slings his wheel upon
his back and off he goes... [3]

Literatura americană a acestui secol a relevat, paralel cu tendinţa „internaţionalizării" (ceea ce, în concepţia imagiştilor, era echivalent cu însăşi contestarea tradiţiei naţionale), o alta, aceea a re-evaluării tezaurului atît de complex al literaturii propriei ţări, rezultat al influenţelor reciproce ale culturilor care au constituit-o de-a lungul vremurilor. Vachel Lindsay s-a îndreptat spre folclorul negrilor americani ; mai mult decît atîta, el a încercat să-l pună în relaţie cu îndepărtatele origini africane. Poetul a transformat în materie lirică aspecte ale vieţii citadine contemporane, ale uzinei şi vastelor plantaţii ; asemenea lui Sandburg, el a călătorit prin ţară, cunoscîndu-i „locurile, oamenii şi durerile". Vachel Lindsay a integrat adesea ritmurile refrenului folcloric (mai ales ale cîntecului citadin) într-o operă dedicată

[1] M. L. Rosenthal, *Mr. Joy and Mr. Gloom*, în „New Republic", 18, IX., 1950.
[2] Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 124.
[3] „şi cînd vieţile le sînt ascuţite, / el aruncă lumii un sărut / şi-şi pune roata / pe umăr şi pleacă."

americanului obişnuit, omului simplu pe care poetul îl definea cîndva „răsăritul şi ploaia şi liniştea şi fierbinţeala ogoarelor şi a străzii şi a halei de montaj“ [1].

Dar opera de care se leagă, cel mai adesea, numele lui Vachel Lindsay este vastul poem *Congo*, ale cărui versuri sugerează *blues*-ul şi *spiritual*-ul negru, dar şi tragicul cîntec al junglei, natura luxuriantă, primejdiile care pîndesc de pretutindeni. Poemul are un ton grav, solemn, întrerupt cîteodată de secvenţe de un umor exuberant. Alteori, poetul evocă vremurile de demult ale Americii, cîmpiile întinse dinaintea sosirii omului alb, procesiuni ale indienilor (*Duhurile bivolilor sălbatici*). Zilele eroice ale pionierilor, aureolate de legendă (*John Appleseed*), ale luptătorilor pentru democraţie (*Vulturul uitat*). Un amestec de imagini pline de vigoare, proslăvind energia acestui pămînt, şi de ritmuri violente, cîteodată apocaliptice; o viziune utopică a unei lumi întemeiate pe „evanghelia frumosului“ — toate acestea dau versurilor celor mai semnificative ale lui Lindsay un sunet adînc, o culoare amplă şi le aşază la cumpăna dintre „regionalism“ cu picturi ale Vestului Mijlociu şi „americanismul“ capabil să sugereze amestecul febril de naţionalităţi care s-au contopit ca să formeze poporul Americii.

„Nu atît poet al Vestului Mijlociu, cît poet al Americii, vorbind cu un puternic accent din Midwest“ [2], Lindsay este înrudit spiritual cu alţi poeţi „regionali“, precum Edgar Lee Masters, care s-a afirmat în poezia americană cam în aceeaşi vreme. (Dealtminteri, Masters va fi unul dintre cei dintîi biografi ai prietenului său.) Concepţiile lui îşi aveau şi ele obîrşia în epoca democraţiei jeffersoniene, poezia lui e un produs al tradiţiei americane, cu toate că îi plăcea să se considere un „helenist“. Dealtfel, este evidentă în *Spoon River Anthology* (opera sa cea mai reprezentativă) tendinţa de a îmbina *regionalismul* [3] american cu universalitatea poeziei

[1] Cf. Theodore Ball, *Vachel Lindsay*, New Haven, 1969, pp. 36—37.

[2] Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 48.

[3] Sub acest nume s-a dezvoltat, încă din secolul trecut, o direcţie literară menită să evoce viaţa diferitelor regiuni ale Statelor Unite, mai ales a acelora din Sud şi din Midwest (Vestul Mijlociu).

greceşti. Masters nu a adoptat modelul poeziei unei perioade anume a istoriei literare a Greciei ; o antologie a liricii, care cuprindea opere începînd cu epitafurile lui Simonide, închinate eroilor din războiul cu perşii, pînă la creaţiile epocii bizantine, fusese de curînd publicată şi Edgar Lee Masters a folosit împrejurarea pentru a-şi apropia versurile de modelele pe care le admira atît de mult.

Orăşelul Spoon River era un „microcosmos" în care el desluşea imaginea vieţii de provincie, atît de familiară copilăriei şi adolescenţei sale, dar şi pe aceea a metropolei, pe care o cunoscuse în anii petrecuţi în Chicago. În cimitirul orăşelului, emigranţi de odinioară, veniţi din Germania, Polonia, Anglia, Irlanda, din îndepărtate ţări ale Asiei, îşi povestesc viaţa cu o incomparabilă candoare ; cîteodată, tipurile evocate de Masters au o înfăţişare grotescă, lipsindu-i, însă, violenţa caricaturilor lui Daumier cu care au fost cîteodată comparate.

Poemul e o cronică lirică, nu lipsită de tensiune dramatică, nu doar a evenimentelor din orăşelul Spoon River, ci, din perspectiva acestora, a vieţii sociale şi morale din Statele Unite într-o perioadă de cîteva decenii. Alături de întîmplări precum moartea unor mineri arşi într-o galerie surpată de explozia grizuului, sînt amintite împrejurări cu o semnificaţie mai amplă pentru Statele Unite, de pildă răscoala din Haymarket a muncitorilor şi represiunea care a urmat-o. Biografii ale unor oameni vestiţi în întreaga America alternează cu altele ale unor făpturi modeste, mărunţi fermieri sau lucrători în ateliere pline de praf, funcţionari sau şomeri, spălătorese şi chelneri, negri şi albi, „acest amestec uimitor, ameţitor, neînţeles care a plămădit naţiunea americană" [1].

Poetul nu a subscris la glorificarea generalilor care au comandat armatele americane în diferite războaie de anexiune. Dintr-un mormînt al modestului cimitir din Spoon River, un veteran al Revoluţiei americane grăieşte astfel :

---

[1] Cf. Rica Brenner, *The Modern Poets*, New York, 1930, p. 178.

If Harry Wilmans who fought the Filipinos
Is to have a flag on his grave
Take it from mine! [1]

„Cruzimea unui sistem economic bazat pe exploatare, inepţia şi stupiditatea celor ce hotărăsc destine, slăbiciunea spiritelor şi a trupurilor au mînjit vieţile celor mai mulţi dintre cei ce zac sub pămîntul cimitirului din Spoon River" [2]. Adresa socială a versurilor lui Masters este relevată şi de admiraţia sa faţă de poezia lui Whitman. Într-o vreme în care „modernitatea" liricii americane tindea să se confunde, la imagişti de pildă, cu negarea tradiţiei whitmaniene, Edgar Lee Masters scria un epitaf pentru poetul numit, foarte semnificativ, „Petit the Poet", şi pus în contrast cu autorul *Firelor de iarbă*:

Tick, tick, tick, what little iambics,
While Homer and Whitman roared in the pines! [3]

Antologia orăşelului Spoon River dezvăluie urîţenia vieţii din epoca industrialistă; dar, în acelaşi timp, ea admite posibilitatea realizării frumuseţii pe pămîntul „sortit nu numai suferinţei ci şi bucuriei" [4], acest pămînt care „poate deveni o seră pentru plantele mai firave, dar şi o dezlănţuire a furtunilor menite să încerce puterea copacilor bătrîni" [5].

Poezia lui Robert Frost îşi extrage substanţa din viaţa unei alte provincii americane: Noua Anglie. O lume aspră, în care muncile agricole sînt împlinite ca nişte ritualuri străvechi, în ritmul unor ceremonialuri ştiute de multă vreme. Aici, destinul nu pune întrebările grave din poezia lui E. A. Robinson; el înseamnă puzderia de fapte mărunte

1 „Dacă Harry Wilmans care a luptat cu filipinezii / Trebuie să aibă un steag pe mormînt, / Luaţi-l pe al meu."
Aluzie la obiceiul de a pune un steguleţ american pe mormintele celor morţi în războaie, obicei prezent în mai toate cimitirele din Statele Unite.

2 Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 50.

3 „Tic, tic, tic, ce iambici mărunţi, / În vreme ce strigătele puternice ale lui Homer şi Whitman se aud dintre pini."

4 Cf. Rica Brenner, *op. cit.*, p. 191.

5 *Idem*, p. 37.

care constituie, laolaltă, existenţa zilnică: oameni care au pribegit o viaţă întreagă şi se întorc, bătrîni, să moară acasă, alţii — plecaţi la oraş — se simt năpădiţi de o durere fără leac, tineri pe care îi leagă sentimente de o mare puritate, dar nu se pot căsători, pentru că părinţii lor îşi fac necruţătoare calcule ale averii.

În tradiţia lui Thoreau, poezia aceasta „relevă o cunoaştere adîncă a bazei existenţei omeneşti, ignorată de orăşean, o bucurie fără de seamăn a naturii"[1]. „Nimic din ceea ce nu-i clădit de mîna omului nu poate fi sfînt[2], spunea odată poetul; şi acest gînd a rămas, de-a lungul întregii evoluţii a creaţiei lui Frost, principiul de temelie. De aici, interesul pentru existenţa concretă a fermierului american, mîndria cu care poetul împărtăşeşte sentimentul de îngrijorare şi de speranţă al celui ce „urmăreşte sămînţa cum îşi face drum, împingînd ţărîna cu umerii" ca să „adăpostească recoltele ce vor veni"[3]. Ca şi la Edgar Lee Masters, fiecare mişcare a naturii îşi are semnificaţia ei: foşnetul frunzişurilor, rotirea sălbatecă a vîrtejurilor de zăpadă care „fac ca oraşele să se ascundă în ele însele şi să lase satul să fie sat"[4].

Poezia lui Robert Frost era o întoarcere spre acele valori fundamentale ale sufletului celebrate odinioară şi de Robert Burns; din acest punct de vedere, el era mai aproape de romanticii englezi (nu numai de Burns, dar şi de Wordworth) decît de contemporanii săi. Cu toate acestea, el rămîne, funciarmente, un american; e adevărat că Frost, aparent, nu înregistrează transformările produse de revoluţia industrială din Statele Unite şi că versurile sale stăruie, aproape exclusiv, asupra lumii satului. Dar tocmai această recluziune, „fuga de citadin", demonstrează „o atitudine netă de opoziţie faţă de lumea oraşului, obositoare prin discrepanţele ei sociale şi morale"[5]. Fireşte, imaginea propusă de Frost este, din această perspectivă, idealizantă, satul său avînd — une-

[1] Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 66.
[2] Cf. *ibidem.*
[3] Cf. J. Gould, *The Aim Was Song*, New York, 1964, p. 30.
[4] Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 67.
[5] Sidney Cox, *Swinger of Birches*, New York, 1957, p. 202.

ori — înfăţişarea unui Eden. Însă, pentru că Frost era un observator al existenţei umane, pentru că adeziunea lui la principiile morale ale fermierului american nu era pur şi simplu formală, foarte adesea el a surprins momente şi înfăţişări caracteristice ale acestei vieţi. „Iubim lucrurile în mijlocul cărora trăim pentru ceea ce sînt ele", spunea el odată.

În ultimii ani ai vieţii, Frost şi-a dat tot mai precis seama de natura dramelor la care fusese martor, observînd lumea rurală. A revenit adesea asupra declaraţiilor de factură sociologică pe care le formulase în tinereţe şi care tindeau să opună concepţiei industrialiste o ideologie agrariană (care, la începutul secolului, cîştigase mulţi aderenţi, mai ales în statele din Noua Anglie şi din Vestul Mijlociu). De data aceasta, tragedia satului nu se exprima numai în „lumea sufletească", ci şi în aceea a relaţiilor dintre diferitele grupuri sociale [1].

Poezia lui Frost păstrează miresmele tari, aspre, ale păşunilor, ale *paddock*-ului, ale pădurilor cu răşini încinse de soare ; dar sentimentul dramatic creşte din acest peisaj bucolic şi copleşeşte universul lăuntric al poetului :

As I came to the edge of the woods,
Thrush music-hark !
Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.
Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.
The last of the light of the sun
That had died in the west,
Still lived for one song more
In a thrush's breast.
Far in the pillared dark
Thrush music went —
Almost like a call to come in

[1] Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, pp. 70—71.

To the dark and lament.
But no, I was out for stars:
I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been.[1]

Concomitentă cu această tendinţă (prezentă în opera lui Sandburg, Frost, Masters) de cuprindere, din unghiuri diverse, a realităţii americane, se înfăţişează aceea de a integra experienţa recentă a modernismului american (bineînţeles, în primul rînd aceea a imagismului şi a lui Pound) în fluxul mai larg al liricii universale. William Carlos Williams încerca, de pildă, să arunce o punte între Pound şi Yeats, reprezentanţi ai unor direcţii opuse. Într-un poem publicat în 1929, el crea un peisaj miniatural, în spiritul aşa-numitei „naivităţi" a primilor pictori americani care era, însă, asemănătoare aceleia din poemele de tinereţe ale lui Yeats:

Flowers through the window
lavender and yellow

Changed by white curtains —
Smell of cleanliness. —

Sunshine of late afternoon —
On the glass tray

a glass pitcher, the tumbler
turned down, by which

[1] „Venind la marginea pădurii, / Auzi cîntecul sturzului! / Dacă afară cădea înserarea, / Înăuntru era întuneric. / Prea întuneric în păduri pentru o pasăre / Lunecînd pe aripă, / Să-şi găsească loc bun pentru noapte, / Deşi poate încă să cînte. / Ultima lumină a soarelui / care murise-n apus, / Trăia încă pentru un cîntec / În pieptul sturzului. / Departe, în seara urcată pe stîlpi, / Cîntecul sturzului trecea... / Aproape ca o chemare / Adresată întunericului şi plînsetului. / Dar nu, am ieşit să caut stelele: / Nu m-aş întoarce înăuntru / Adică, chiar dacă m-ar fi chemat cineva. / Şi nu am fost chemat."

a key is lying — And the
immaculate white bed.[1]

Concentrarea imaginii este aceea a lui Pound, fără — însă — ca Williams să atingă zonele ermetice ale poeziei unui E. E. Cummings, pentru că se păstrează în descripţia exactă ; el a fost comparat cu „Laocoon al lui Lessing, un realist care se luptă să se salveze de şerpii irealului“ [2]. Pentru Williams, „America şi epoca contemporană sînt o parte (chiar dacă uneori o parte care aduce realitatea urîtă şi apăsătoare) a poeziei sale“ [3].

Procedeele imagiste ale lui Pound sînt aplicate la o viziune foarte apropiată, s-ar spune, de *pop-art*-ul care se va dezvolta în pictura americană cîteva decenii mai tîrziu. Pornind de la premisa poetului *Cantos*-urilor (pe care Williams o formulează mai precis : „nu sînt idei decît în lucruri“), un poem cum este *Paterson* reconstituie atmosfera străzii americane, cu reclamele ei nenumărate, cu agitaţia ei necontenită. Williams proiectează literele uriaşe ale reclamelor pe fundalul epic al poemului, realizînd un fel de colaje ce amintesc de viziunea cubistă. Firma unui *drug-store*,

x x x
x S x
x O x
x D x
x A x
x x x

, semnalele stopurilor (STOP-GO), firma unui magazin („WOMAN'S WARD“) se învălmăşesc pentru a crea o atmosferă specifică.

---

[1] „Flori prin fereastră / albastru şi galben // Schimbate de perdele albe — / Miros de lucruri curate — // Soare de după-amiază tîrzie / Pe tava de sticlă // o cană de sticlă, paharul / cu gura-n jos, lîngă care // stă o cheie — Şi / patul alb imaculat.“

[2] Wallace Stevens, citat de Horace Gregory şi Mary Zaturenska, *op. cit.*, p. 211.

[3] Mary Wall, *The Sense and the Shell*, în „Poetry“, 12 nov. 1970.

„Fidelitatea faţă de *lucruri* se exprimă nu numai în transcrierea impresiilor vizuale, ci şi a celor auditive“ [1]. Williams încearcă să transcrie miorlăitul unei pisici, dar nu prin simple onomatopei, ci prin alternanţe de ritmuri. La fel, strigătul pescăruşilor pe ţărmul mării :

And the way the bell-hop runs downstairs :
ta tuck a
ta tuck a
ta tuck-a
ta tuck-a
ta tuck-a
And the gulls in the open window screaming over the slow break of the cold waves. [2]

În prefaţa la *Paterson*, poetul afirma : „omul este, în el însuşi, o fiinţă începîndu-şi viaţa, căutînd, înfăptuind, încheindu-şi existenţa în acelaşi chip în diversele înfăţişări ale făpturilor dintr-un mare oraş ; mă refer la orice oraş mare, la toate amănuntele care pot fi făcute să exprime cele mai intime convingeri“ [3]. E aici ceva din viziunea lui Whitman, din amploarea fiinţei umane.

Personajul poemului e un orăşel de pe Passaic River, aşa cum, la Masters, fusese Spoon River. În centrul acestui peisaj patriarhal, se află Noah Faitoute Paterson, arhitect, poet, constructor, a cărui evoluţie spirituală e influenţată de un „genius loci“ al oraşului, aşa cum *Preludiul* lui Wordsworth sugera conturarea unei conştiinţe poetice sub nemijlocita înrîurire a zeităţilor locale. S-ar putea, de asemenea, aminti modul în care James Joyce identifica Dublinul său natal cu miticul cîrciumar ale cărui vise alcătuiesc substanţa simbolică a *Veghei lui Finnegan*. Ideea incomunicabilităţii constituie baza filosofică a poemului.

---

[1] Chad Walsh, *Today's Poets*, New York, 1964, p. 179.

[2] „Şi felul în care dansul clopotului coboară scările : / ta tuck a / ta tuck a etc... / Şi pescăruşii în fereastră deschisă ţipînd deasupra lentei / spargeri a valurilor reci.“

[3] William Carlos Williams, *Complete Collected Poems, 1906—1938*, New York, 1938, p. 98.

O personalitate a poeziei americane, nu suficient cunoscută de critica și de cititorii europeni, este Theodore Roethke. Numele său i se menționează, în general, atunci cînd se discută ecourile artei lui T. S. Eliot (care, în Statele Unite, au produs numai puține opere cu adevărat memorabile). Scopul imaginii poetice era, în concepția sa, „eliberarea, deopotrivă, de prozaism și de intelectualism lipsit de sevă“ [1]. Fiul unui emigrant german, Roethke și-a petrecut o bună parte din copilărie și din adolescență la ferma tatălui său, lîngă niște sere întinse, ceea ce l-a făcut „să se simtă în preajma florilor ca în preajma copilăriei“. Din sugestiile coloristice ale lumii florilor se constituie fundalul și simbolurile poemelor, „tapiserii cu bogate motive vegetale... exemplificînd simțul ritmului... aspirînd spre ceea ce e mai vechi, spre lucrurile uitate, întorcîndu-se spre origini, căutînd începutul și sfîrșitul“ [2].

Roethke a fost un poet al intuițiilor, pe care le opunea rațiunii :

Reason? That dreary shed, that hutch for grubby schoolboys!
The hedgewren's song says something else. [3]

E o poezie a spaimelor copilăriei, a unui sensualism candid, care îl face să descopere mereu lumea, ca și cum ar vedea-o pentru prima dată :

A fish jumps, shaking out flakes of moonlight.
A single wave starts lightly and easily shoreward,
Wrinkling between reeds in shallower water,
Lifting a few twigs and floating leaves,
Then washing up over small stones
The shine on the face of the lake
Tilts, backward and forward.
The water recedes slowly,

---

[1] John L. Sweeney, *Directions in Modern Poetry*, Chicago, 1940, p. 227.

[2] Richard W. Mirol, *Roethke*, New Haven, 1970, p. 66.

[3] „Rațiunea? Acel șopron uscat, acea cușcă pentru școlarii murdari! / Cîntecul pitulicii spune cu totul altceva.“

Gently rocking.
Who untied thet tree I remember now.
We met in a nest. Before I lived.
The dark hair sighed
We never enter
Alone.[1]

Tema centrală a poeziei lui Roethke este aceea a „trezirii“ [2]. Trezirea simţurilor, a emoţiei şi, odată cu ele, a unei viziuni a vieţii, a dorinţei de a descoperi semnificaţia existenţei. O anume tentaţie de a acorda mai puţină atenţie formei s-a manifestat în ultima perioadă a creaţiei lui Roethke; poemele acelor ani sînt lipsite de unitate, sînt construite doar pe temeiul unor cadenţe ritmice şi al unor aliteraţii cu totul întîmplătoare, ceea ce aminteşte de poezia lui José Hierro, pentru care forma era numai „o chestiune de limbaj şi nu una de creaţie estetică“ [3]. Ceva mai tîrziu, Roethke a preluat „de la un individ numit Yeats“ simţul imaginii şi al simbolului; poemele dedicate lui John Davies, poetul elizabethan al dansului, îl amintesc pe maestrul irlandez al lui Roethke. Versurile au o structură mult mai precis articulată, sistemul de rime şi de asonanţe e mai riguros. Poezia însăşi nu mai e opusă raţiunii (ea era definită, aşa cum Picasso definise pictura, „un cîntec de pasăre“). Natura e o forţă pe care poetul o invocă pentru a alunga spaimele, iar existenţa umană e împlinirea cea mai frumoasă a elementelor.

Cu Theodore Roethke se exemplifică o direcţie a poeziei americane care interpreta omul ca pe o problemă filosofică:

---

[1] „Un peşte sare, azvîrlind fulgi de lumină de lună. / Un val singuratec porneşte uşor spre ţărm, / Clipind printre trestii în apa mai puţin adîncă, / Ridicînd cîteva aşchii şi frunze plutitoare, / Apoi curăţind pietrele / Strălucirea feţei lacului / Se rostogoleşte înapoi şi înainte. / Apa se retrage încet / Legănîndu-se domol. / Îmi aduc aminte acum cine a dezlegat copacul. / Ne-am întîlnit într-un cuib. Înainte de a fi trăit. / Părul negru suspina / Niciodată n-am intrat singuri.“

[2] Observaţia aparţine lui Chad Walsh, *op. cit.*, p. 248.

[3] Donald Heiney, *Contemporary Literature*, New York, 1954, p. 368.

The edges of the summit still appal
When we brood on the dead or the beloved;
Nor can imagination do it all
In this last place of light: he dares to live
Who stops being a bird, yet beats his wings
Against the immense immeasurable empitness of things. [1]

Poeţii mai tineri vor repeta, însă, experienţa „generaţiei pierdute" de după primul război mondial. Atmosfera socială din anii în care şi-au petrecut adolescenţa cei care vor începe să scrie în deceniile al şaselea şi al şaptelea era chiar mai încordată decît aceea din vremea debutului lui Hemingway şi al lui Scott Fitzgerald. Tulburări rasiale, agresiuni ale unor grupări politice antidemocratice au creat o stare de spirit apăsătoare. Dar desperarea unora dintre poeţii generaţiei „beat" a dus, în multe cazuri, la o şi mai acută observaţie a violenţei şi a meschinăriei lumii în care trăiau, şi simţul polemic s-a canalizat nu numai în direcţia unei opoziţii faţă de formele poeziei predecesorilor, dar şi în aceea a relevării prejudecăţilor cultivate de societate.

Apar reviste numeroase, edituri improvizate în case vechi din New York şi San Francisco, în centre universitare şi în oraşele din Vestul Mijlociu tipăresc plachete de versuri, unele cultivînd o formă care-şi destăinuie obîrşia în lirica populară, altele scrise pe un ton vehement, într-un limbaj aspru, sau de-a dreptul licenţios. Unii încearcă să transpună în vers estetica picturii expresionismului abstract, alţii apelează la ritmurile jazzului; se constituie o „cultură populară" care aspiră să integreze modalităţile puse la îndemînă de formele recente ale civilizaţiei americane: televiziunea, reclama comercială, banda desenată.

Un asemenea grup care a influenţat profund lirica acestor ani e cel constituit la Colegiul Black Mountain din Carolina de Nord. Spiritul novator al grupului a fost Charles

---

[1] „Muchiile piscului încă înspăimîntă / Cînd îi clocim pe cei morţi şi pe îndrăgostiţi; / Nici imaginaţia nu le poate face pe toate / În acest ultim loc al luminii: acela îndrăzneşte să trăiască / Care nu mai e pasăre şi totuşi bate din aripi / Prin imensul, nemăsuratul vid al lucrurilor."

Olson, directorul şcolii, cel care — în 1950 — a publicat eseul *Poezia proiectivă,* manifest în sprijinul ideii că „forma e determinată de conţinut“ şi că „poetul are obligaţia să redescopere forţa şi imprevizibilul limbii vorbite“ [1]. Poeţii de la Black Mountain, Robert Duncan, Robert Creeley, Charles Olson însuşi — dintre profesori — şi studenţii de pe atunci Jonathan Williams, Edward Dorn, Joel Oppenheimer erau uniţi de convingerea că — aşa cum spunea Olson — „poemul e rezultatul unei îndelungi munci constructive la care colaborează «MINTEA — prin intermediul AUZULUI — spre SILABA ; INIMA — prin intermediul SUFLULUI — spre VERS»“.

Aproape concomitent cu gruparea din Carolina de Nord, s-a constituit, în California, o alta care s-a intitulat „Renaşterea din San Francisco“, formată tot în jurul unei universităţi, aceea din Berkeley, faimoasă pentru tradiţiile ei radicale. Robin Blaser, Jack Spicer, Madeline Gleason, Brother Antoninus, James Broughton au reînviat forma recitalului poetic, mod al unei adrese directe care — precum odinioară lui Vachel Lindsay — punea probleme îndeajuns de complicate de structurare a poemului astfel încît textul să fie inteligibil la prima lectură, iar ritmul să poată conduce cu destulă rigoare atenţia publicului spre ideile poemului. Era o lirică elegiacă, de multe ori ; dar o elegie de factură deosebită : sentimentul tristeţii şi al singurătăţii se întreţesea cu acela al unei revolte neinhibate împotriva destinului uman :

And when I pay death's duty
a few men will come to my mind
and 1 or 2 objects shine like buttons.
And when I pay death's duty
my dry mouth will swallow up
INDIGNITY
and old hands crack its wedding cup.
. . . .

[1] Vezi Charles Olson, *Projective Verse,* în *The New American Poetry* (ed. de Donald M. Allen), New York, 1960, p. 388.

Thus
in the wrinkling flesh the discovery of disgust
what is the word for completion? A steel girder?
A building going up?[1]

Spectacolul de poezie a fost forma prin care s-au lansat şi poeţii „beat", grupare eteroclită, iubind gestul grandilocvent, publicitatea pe care o cultivă cu un fel de îndîrjire copilărească. Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso detestă societatea şi cred că orice tendinţă antisocială merită salutată. Idolii lor, însă, sînt nişte neconformişti mărunţi, indiferenţi la morală. Poezia scrisă de ei nu se supune acestor principii, şi *Blues-urile din Mexico City* ale lui Kerouac, de pildă, sau *Sandviciurile cu realitate* ale lui Ginsberg abordează teme grave, atacă — pe un ton de o simplitate deconcertantă — rasismul, prejudecata burgheză, ironizează sardonic militarismul. Modelele sînt Whitman şi Carlos Williams (cărora li se dedică poeme). Ginsberg scria în 1955 un poem imitînd vădit tonul *Firelor de iarbă* care, aici, capătă o rezonanţă de dureros sarcasm:

„Nu ştiu ce gîndeam despre tine, în noaptea asta, Walt Whitman, pentru că am pornit pe străzi lăturalnice, cu o durere teribilă de cap, privind lucid la luna plină...

...Vom merge pe străzi singuratice, toată noaptea? Copacii — şi alături umbră lîngă umbră, lumini stinse-n case, vom fi singuri.

Vom hoinări visînd la America pierdută, America dragostei şi vom trece pe lîngă automobile albastre gonind pe şosele, îndreptîndu-ne spre vechea noastră casă de ţară?

O, tată drag cu barbă căruntă, bătrîn singuratic, dascăl de curaj; ce Americă aveai tu cînd Charon a plecat, împingîndu-şi ferry-boatul şi tu te-ai pierdut pe-un ţărm fu-

---

[1] „Şi cînd îi voi plăti morţii datoria / cîţiva oameni îmi vin în minte / şi unul sau două obiecte lucesc ca nişte nasturi // Şi cînd îi voi plăti morţii datoria / gura mea uscată va înghiţi / UMILINŢA / şi mîini bătrîne vor sparge potirul de nuntă // ...Astfel / în carnea zbîrcită descoperirea dezgustului // Ce înseamnă desăvîrşire? Grindă de oţel? / O clădire care se-nalţă?..." (Robin Blaser)

megînd şi-ai rămas privind cum barca dispare pe apele negre ale rîului Lethe ?"

Merită observat faptul că, în ultimul deceniu — mai ales în timpul războiului din Asia de Sud-Est — generaţia mai tînără a recurs la o formă prin definiţie populară : balada. Acompaniindu-se cu chitara, unii poeţi (cel mai faimos e, desigur, Pete Seeger) colindă oraşele, campusurile universitare şi cîntă melodii simple, scrise pe versuri de o claritate desăvîrşită care povestesc fapte ale vieţii obişnuite. O poezie exprimînd o atitudine civică lipsită de orice echivoc, pe care, apoi, o reiau, cîntînd-o, alţi poeţi — călători şi o restituie, astfel, treptat, folclorului.

Fenomenul acesta, al încorporării unor valori pozitive, al evoluţiei decise spre exprimarea unor realităţi concrete, este înfăţişat (poate într-un chip încă şi mai elocvent) de poezia italiană post-belică. În anii opresiunii fasciste cultura fusese subordonată politicii mussoliniene, respingînd — în forme brutale — orice manifestare care nu corespundea dogmei stabilite de ideologii oficiali : intelectuali proeminenţi (ca Toscanini sau Enrico Fermi, de pildă) fuseseră obligaţi să se exileze, alţii condamnaţi la ani mulţi de închisoare şi, în cele din urmă, asasinaţi (precum Gramsci). După război, o „primăvară a speranţelor", cum a numit-o Elio Vittorini, a cuprins o bună parte a literelor italiene.

Din acest punct de vedere, exemplară este evoluţia lui Giuseppe Ungaretti. În vremea în care, foarte tînăr, trăia la Paris, a fost atras de cercul lui Apollinaire. Ceva mai tîrziu, a împărtăşit nu numai ideile estetice ale futuriştilor, dar şi ostentativul lor entuziasm pentru război. Dar în tranşee el a descoperit nu numai inutilitatea retoricii futuriste, ci şi falsitatea imaginii războiului acreditată de energetismul Manifestului din 1909 [1]. Poezia lui Ungaretti a dobîndit o remarcabilă puritate : „toate elementele de prisos şi neesenţiale au fost epurate" [2], exemplul cel mai adesea evocat

[1] Vezi Oreste Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea,* Florenţa, 1956, p. 87 şi urm.

[2] A. Frattini, *Da Tommaseo á Ungaretti,* Bologna, 1958, p. 306.

pentru a demonstra această aspiraţie spre lapidar fiind poemul *Monotonia*, scris pe front, în 1916:

Fermato a due sassi
languisco
sotto questa
volta appanata
di cielo

Il groviglio dei sentieri
possiede la mia cecità
Nulla è più squallido
di questa monotonia

Una volta
non sapevo
ch'è una cosa
qualunque
perfino
la consunzione
del cielo

E sulla mia terra africana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
mi rinnovavo.[1]

Versurile acestui poem au prilejuit numeroase interpretări (pe care, e drept, le îngăduie echivocul provenind tocmai din tendinţa de a elimina detaliul lingvistic şi de a păstra numai esenţa). Una dintre aceste interpretări, de exemplu[2], este că, în Egipt (ţara natală a poetului), soarele coboară

[1] „Oprit lîngă două stînci / tînjesc / sub această / boltă mohorîtă / a cerului // Încîlceala cărărilor / Îmi stăpîneşte orbirea // Nimic nu e mai sinistru / decît această monotonie // Niciodată n-am ştiut / că există / tuberculoza / cerului // Şi pe pămîntul meu african / liniştit / de un arpegiu / la încheierea unei arii / Îmi voi trăi o viaţă înnoită."

[2] Cea a lui J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 126.

spre apus ca un acord final al unei arii, aducînd linişte celor care-l contemplă, în vreme ce întregul cer păleşte treptat spre miazănoapte, aducînd o atotstăpînitoare senzaţie de monotonie. Ungaretti este, de fapt, cel dintîi dintr-un „grup de poeţi care, în dorinţa lor de a înfăptui puritatea versului, resping orice trăsătură superficială, iar curentul plin de forţă al raţiunii lor înlătură metaforele baroce“ [1]. Acest purism literar poate fi pus în relaţie, pe de o parte, cu „poezia ideilor nude“ a lui Valéry, pe de alta cu lirismul din *Ţinutul pustiu* care, amîndouă laolaltă, au făcut ca întreaga grandilocvenţă d'annunziană, atît de preţuită de oficialitatea fascistă, să fie pusă, pe drept cuvînt, la îndoială. În versiunea lui Ungaretti, „omul găunos“ al lui Machado, Apollinaire şi Eliot devine „omul rănit“ din poemul *La Pietà* (*Mila*):

Sono un uomo ferito

E me ne vorrei andare
E finalmente giungere
Pietà, dove si ascolta
L'uomo che è solo con sè

Non ho che superbia e bontà

E mi sento esiliato in mezzo agli uomini. [2]

Eroul lui Ungaretti a fost, pesemne, rănit, în război; dar rănile sale sînt cele ale poetului însuşi şi ale tuturor celor care nu pot accepta soluţia teologică, într-o lume în care nu există alternativa salvării. „Vorremmo una certezza“, vrem să avem o certitudine, spunea el, refuzînd visurile pe care le propunea biserica. Patosul acestei poezii provine din lipsa de ornamente a limbajului. Aşa cum spunea Ungaretti însuşi: „Orice soldat care se luptă cu absurditatea lucrurilor, cu haosul şi cu moartea, devine o fiinţă care, într-o clipă, reca-

[1] Enrico Falqui, *Novecento litterario*, seria III, Florenţa, 1957, p. 80.

[2] „Sînt un om rănit / Şi n-aş vrea să merg / Şi în cele din urmă să ajung / Milă, unde se aude / Omul care e singur cu sine // Nu are mîndrie şi bunătate // Şi mă simt exilat în mijlocul oamenilor.“

pitulează totul, de la început“ [1]. Este, aşa cum comenta Enrico Falqui, memoria aceea miraculoasă a înecaţilor care îşi amintesc, într-un crîmpei de secundă, întreaga viaţă. De-altfel, titlul ediţiei de opere complete, apărută în 1962, este *Vita di un uomo (Viaţa unui om)* ; multe dintre poemele sale de război au forma unor notaţii de jurnal şi, cu toate că par a cuprinde comentarii cu caracter general, ele se referă, în realitate, la fapte adevărate, trăite de poet.

Zece ani după război, pregnanţa acestor fapte se pierduse încetul cu încetul. Ungaretti părea a se îndrepta spre un alt orizont tematic. În cele două decenii de regim fascist, el a publicat numai două volume, dintre care cel apărut în 1936, *Sentimento del tempo (Sentimentul timpului)*, reprezintă cu adevărat o etapă vrednică a fi luată în seamă. Ungaretti visa la o lume lipsită de dureri, dobîndindu-şi liniştea şi seninătatea. În 1937, el a părăsit Italia, poposind mai întîi în Egipt, apoi în Argentina şi, în cele din urmă, în Brazilia unde, vreme de cîţiva ani, a fost profesor de literatură italiană la Universitatea din Sao Paolo. S-a întors în 1942, „nevoind să fie un martor de departe la tragedia ţării sale“ [2].

Din împrejurările dramatice ale acelor ani (pe de o parte, războiul şi ocuparea militară a Italiei, pe de altă parte, moartea propriului său fiu), poezia lui Ungaretti a cîştigat o profunzime pe care nu o avusese pînă atunci şi o efectivă bogăţie a limbajului. Volumul *Il dolore (Durerea)*, publicat în 1947, e dominat de sentimentul unei copleşitoare suferinţe care, paradoxal, se părea că-l ajută să se întoarcă din „ţinutul pustiu“, să se reintegreze în lumea socială ; Ungaretti asista la martirajul umanităţii, gîndindu-se cu spaimă că un nou cataclism de proporţiile celui la care asistase, s-ar putea să însemne sfîrşitul :

Potresi la chiglia sommersa
Dislocarsi udire nel largo
O un gabbiano irirsi a beccare,
Sfuggita la preda, lo specchio...

---

[1] Cf. Enrico Falqui, *op. cit.*, seria IV, Florenţa, 1958, p. 13.
[2] Gianni Pozzi, *La Poesia Italiana del Novecento*, Torino, 1965, p. 311.

Del grano di notte e di giorni
Ricolmo mostrasti le mani,
Degli avi tirreni delfini
Dipinti vedesti a segreti
Muri immateriali, poi, dietro
Alle navi, vivi volare
E terra sei ancora dei ceneri
D'inventori senza riposo. [1]

Versurile cuprind, stenografiate, imagini aparent disparate ale istoriei Italiei. Delfinii simbolurilor etrusce par a povesti primejdii ; zugrăviţi pe zidurile „imateriale" ale subconştientului, ei par încă foarte vii. Iar „inventatorii fără odihnă" sînt „oamenii Renaşterii, dar şi fasciştii care i-au imitat fără duh, i-au maimuţărit şi au transformat întreaga ţară în cenuşă" [2]. Asocierile metaforice sînt mai sugestive, cuprind înţelesuri mai complexe, nu se mai limitează la consemnarea unor impresii vizuale sau auditive, oricît de vibrante ar fi ele. În poemele ultimului volum, glasurile celor morţi se fac din nou auzite, ele sînt mai puternice chiar decît ale naturii, ale pămîntului care le adăposteşte trupurile :

Il vento continui a scrosciare,
Da palme ad abeti lo strepito
Per sempre desoli, silente
Il grido dei morti è più forte. [3]

În palmierii Egiptului natal, în plopii Italiei de nord, Ungaretti aude plînsul vîntului : glasul celor morţi şi cenuşa oraşelor distruse plutesc în aer, deopotrivă în visul şi în orele de veghe ale poetului.

---

[1] „Poţi chila navei scufundate / S-o auzi sfărîmîndu-se în larg / Sau un pescăruş mînios lovind cu ciocul, / Cînd i-a scăpat prada, oglinda... // De grăunţele nopţilor şi-al zilelor / Pline ţi-arăţi mîinile, / Delfinii strămoşilor etrusci / Îi vezi pictaţi pe secrete / Ziduri imateriale, apoi, drept / Spre nave să zbori / Şi să fii încă pămîntul cenuşilor / Inventatorilor fără odihnă."

[2] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 128.

[3] „Să continue vîntul să sufle puternic, / Din palmieri spre plopi sunetul / Să îndurereze mereu, tăcut / Strigătul morţilor e mai puternic."

Numele lui Giuseppe Ungaretti este adesea menţionat împreună cu acela al lui Eugenio Montale; nu pentru că orientarea estetică a celor doi poeţi ar fi identică, dar pentru că — împreună cu Salvatore Quasimodo şi cu Umberto Saba — ei au reprezentat, într-o epocă de depresiune intelectuală, continuarea unei tradiţii foarte vechi a liricii italiene. Spre deosebire de Ungaretti, Montale nu a scris un vers care să fi fost fertilizat de experienţa primului război mondial; peisajul în care a găsit un echivalent al celui din „ţinutul pustiu" era constituit din fragmente ale unor privelişti reale, din preajma Genovei natale.

Versurile sale sînt la fel de condensate ca şi acelea ale contemporanului său ceva mai vîrstnic (Ungaretti s-a născut în 1888, Montale în 1896); dar nu se poate trage, de aici, concluzia vreunei influenţe directe, aşa cum s-a sugerat uneori [1]. Pentru că, la drept vorbind, o întreagă direcţie a poeziei moderne care se revendică din tradiţia lui Apollinaire şi a lui T. S. Eliot a evoluat spre o concentrare tot mai evidentă a metaforei. S-a spus că, „retradusă în proză, fraza lui Montale îşi pierde sensul" [2]. Stilul său, deşi nu a evoluat în chip prea marcat de la începuturile lui, e cu deosebire complex. Un poem al lui Montale este „o colecţie de motive legate laolaltă de o dispoziţie sufletească dominantă, de o anxietate tradusă în nelinişţea ritmurilor, de aceeaşi strădanie de a afla o soluţie pentru lumea în care domneşte răul" [3].

Uneori, în descrierea concretă a unui oraş, poetul lasă a se desluşi existenţa forţelor antagoniste ale binelui şi ale răului, simbolizate de unele motive arhitectonice, de momente ale existenţei citadine, ale vălmăşagului străzilor. Ceea ce e, însă, caracteristic acestei poezii a cărei temă fusese prezentă şi în versurile altor poeţi, de la romantici încoace, e concluzia pesimistă, viziunea răului victorios:

Vince il male... La ruota non s'arresta.
Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.
Nella plaga che brucia, dove sei

---

[1] Vezi Oreste Macri, *op. cit.*, p. 132.
[2] E. Bonora, *Aspetti della lirica del Novecento*, Torino, 1961, p. 292.
[3] *Idem*, pp. 128—129.

scomparsa al primo tocco delle campane, solo
rimane l'acre tizzo che già fu
Bank Holiday. [1]

Ciocnirea ireductibilă a binelui și a răului, ia forma concretă a luptei cu gangsterii. „Lumina-în-întuneric“ se referă, probabil, la lucirea de-o clipă a ușilor hotelului care i se par poetului că anunță „un mesaj al păcii și speranței“ [2].

Un poem al lui Montale este, totuși, întotdeauna mai mult decît reproducerea unui fragment al realității ; el rezumă o întreagă viziune a Universului. Sentimentul timpului este, aici, mai puțin obsedant decît în versurile lui Ungaretti. Motivele sînt reunite, ca într-o pictură cubistă, mai puțin în succesiunea lor cronologică, și mai curînd în funcție de importanța psihologică pe care le-o acordă poetul. Chiar și peisajul liguric care se profila atît de puternic în volumul *Ossi di Seppia* (*Oase de sepie*) din 1925 se estompează, fiind înlocuit, în culegerea următoare, *L'Occasione* (*Ocazia*), din 1939, printr-un sistem de relații psihologice între detaliile peisagiste. Dramele umane sînt mai clar înfățișate, incidentul (sau *ocazia*, cum îl numește Montale) dezvăluie înțelesuri mai ample. Într-un poem cum e *La Casa dei doganieri* (*Casa guarzilor maritimi*), poetul simte cum crîmpeiele aducerii aminte se învolbură din clipa în care prietenul său pare a fi scăpat din mînă celălalt capăt al „firului memoriei“. Casa guarzilor, dărăpănată, e un simbol al năruirii prieteniei ; și, din nou, simboluri ale răului, busole care se învîrt fără noimă, se dovedesc mai puternice decît cele ale binelui, aduse din trecut de amintirile fericirii pierdute :

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo viso non è più lieto.

---

[1] „Răul învinge... Roata nu se oprește. / Și tu o știi, lumină-în-întuneric. / În ținutul care arde, unde tu / te-ai risipit la primul dangăt de clopot, numai / jarul amar a rămas din ceea ce a fost / *Bank Holiday*.“

[2] Silvio Alessandri, *Montale*, Milano, 1971, p. 38.

La bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.[1]

Montale urmăreşte cu perseverenţă această temă a relaţiilor dintre oameni şi a alterării care le ameninţă. În nimicirea sau în modificarea lor se cuprinde înţelesul supravieţuirii prieteniei şi a dragostei :

Svanire
è dunque la ventura delle venture.[2]

Într-unul dintre poemele din ciclul *Motetelor*, concluzia care pare a se desprinde e aceea că „infernul refuză să renunţe la ceea ce a pierdut mai demult"[3]. Memoria este însemnată, la Montale, „cu un plus sau cu un minus ; trecutul poate fi uitat, pentru a fi reconstruit într-o nouă memorie sau într-un poem"[4]. Dar accentul nu cade, ca la simbolişti, pe actul de creaţie ; pentru Montale nu există nici o diferenţă între amintire şi reproducere a faptelor. Poemul este, pentru el, reflectarea evenimentelor şi a figurilor umane într-un flux veşnic mişcător al minţii ; „rîul sufletului oglindind mişcarea norilor, mişcarea oglindind mişcare"[5]. Această „mişcare a minţii" este în chip exemplar înfăţişată într-un poem cum este *Barche sulla Marna* (*Bărci pe Marna*) :

Il sogno è questo : un vasto
interminato giorno che rifonde
tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore,
e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
il domani velato che non fa orrore.
E altro ancora era il sogno, ma il suo riflesso
fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido

---

1 „De ani de zile, vînturile au doborît zidurile vechi / şi sunetul rîsului tău nu mai e vesel : / Busola se-nvîrteşte năucă, la întîmplare, / şi zarul norocos nu se mai rostogoleşte."
2 „A distruge / e deci prilejul prilejurilor."
3 E. Bonora, *op. cit.*, p. 295.
4 Silvio Alessandri, *op. cit.*, p. 130.
5 E. Bonora, *op. cit.*, p. 297.

del pendolino, aereo e inaccessibile,
era silenzio altissimo del grido
concorde del meriggio ed un mattino
piu lungo era la sera, il gran fermento
era grande riposo. [1]

Visul unei zile a copilăriei lipsite de spaime, în care tot ceea ce împlinea omul părea bun și desăvîrșit, se amestecă încet, cu un altul a cărui liniște vine în contrast cu neastîmpărul celui dintîi. Cu toate că pare că se înalță dintr-un strat mai profund al conștiinței, și cu toate că imaginea lui își tremură contururile în același loc, pe unde mișcătoare a apei, iar tăcerea este aceea care urmează larmei amiezei, el ascultă de legile timpului, iar timpul („inaccesibila pendulă") este acela care le hotărăște pe toate, în cele din urmă. Seara cade, poetul și necunoscuta lui iubită coboară din barcă, și — în ultimele versuri — momentul este fixat în limitele determinate de timp și de spațiu. Visul a lăsat loc realității.

Ritmurile poemelor sînt modulate pe potriva acestor schimbări din structura procesului de gîndire; asonanța și aliterația, ecouri ale procedeelor prozodice ale unor poeți mai vechi (la care Montale se referă aluziv) abundă în versurile acestei perioade. Nimeni nu l-a considerat pe poetul italian ca pe un discipol al lui T. S. Eliot; o asemenea afirmație ar fi greu de susținut. Dar, pe de altă parte, nu se poate contesta existența unor elemente a căror sursă este, evident, poezia celor *Patru cuartete*. Mai ales în volumul din 1956 *La Bufera e altro* (*Furtuna și alte poeme*), în care textura e mai strînsă decît în poemele anterioare, unitatea compozițională mai riguroasă, tonul general mai strict controlat. Poetul încearcă să așeze „un ecran protector între sine însuși și fluxul timpului" [2].

---

[1] „Visul e acesta: o vastă, / nesfîrșită zi care își dizolvă / splendoarea printre malurile aproape nemișcate / și de fiecare dată, munca cea bună a oamenilor, / Cu valuri, ziua de mîine, care nu inspiră spaimă. / Și încă o dată, visul se schimbă, dar reflexul lui / ferm pe apa în fugă, sub cuibul / micii pendule, aeriană și inaccesibil, / era o tăcere înaltă în strigătul / constant al amiezii și o dimineață / mai lungă era seara marele ferment / era o mare odihnă."

[2] E. Bonora, *op. cit.*, p. 131.

Splendersi era più facile, morire
al primer batter d'ale, al primo incontro
col nemico, un trastullo. Comincia ora
la via più dura... [1]

Montale se declară, tot mai des, partizan al concepției potrivit căreia omul e menit să supraviețuiască tuturor încercărilor. Simbolul acestei însușiri dominante este țiparul (care dă și titlul unui poem foarte cunoscut), alegorie maiestuoasă a curajului :

La scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, branco seppellito,
l'iride breve... [2]

Poetul nu ajunge, totuși, la o concluzie pozitivă. Dar „semnul plus“ al vieții este mai puternic, are o semnificație mai largă decît „semnul minus“ al morții. Sînt chiar unele momente în care s-ar părea că ne aflăm în preajma unui miracol ; ceea ce se socotea a fi pierdut este redescoperit ca un cîștig în concluzia unui poem, *Per album* (*Pentru un album*) :

Ho proseguito fino a tardi
senza sapere che tre cassettine
— SABBIA SODA SAPONE ; la piccionaia
da cui parti il tuo volo : da una cucina, —
si sarebbero aperte per me solo.
Cosi sparisti nell'orizzonte incerto.
Non c'e pensiero che impigioni il fulmine
ma chi ha veduto la luce non se ne priva.
Mi stesi al piede del tuo ciliego, ero
già troppo ricco per contenerti viva. [3]

---

[1] „Să fii mistuit era mai ușor, să mori / la prima bătaie de aripi, la prima întîlnire / cu dușmanul — o joacă. Începe / drumul cel mai greu.“

[2] „Scînteia care spune / totul începe cînd totul pare / carbonizat, ciotul îngropat, / curcubeul scurt...“

[3] „Am continuat pînă seara / fără să știu că trei cutiuțe / — NISIP, SODA, SĂPUN, hulubăria / de unde ți-ai luat zborul, dintr-o bucă-

Asemenea lui Valéry, Montale a dăruit noii realități cu care a fost confruntat experiența unei mai îndelungate tradiții, adăugîndu-i propria viziune, o viziune tinzînd „să transforme fiecare ființă, fiecare lucru, fiecare moment al vieții într-un element de mare preț“ [1]. Cutiile de nisip, de sodă și de săpun (alese, desigur, pentru sugestia aliterației „Sabbia, Soda, Sapone“), îi sînt la fel de familiare poetului ca și cușca de porumbei, ca și cireșul din grădină ; el investește toate aceste obiecte ale existenței cotidiene cu o valoare poetică menită să demonstreze frumusețea lăuntrică a vieții obișnuite. Dar fulgerul, linia ondulată a orizontului, propun un alt plan al înțelesurilor poetice : obiectele vieții imediate se prefac în elemente ale miracolului scînteietor, care — în loc să aducă liniște și fericire — sperie și înstrăinează.

Poemele lui Montale sînt, fără îndoială, „momente ale fluxului vieții“ ; dar ele nu ilustrează doar o capacitate de a reflecta viața, ci de a-i interpreta mesajul, de a-i urmări ascensiunea spre miracolul pe care fiecare individ uman, fiecare obiect îl conțin. Ele sînt deopotrivă „infern al durerilor, purgatoriu al înțelegerii și paradis al victoriei“ [2], așa cum s-a spus și despre lirica lui T. S. Eliot. Dar, spre deosebire de poetul englez, nici una dintre ideile lui sociale nu reprezintă întruparea unei prejudecăți estetice ; procesul e invers și, de aceea, desigur, mai profund sub acest raport.

U m b e r t o S a b a a fost considerat „un miracol“, pentru că „într-un secol în care înnoirile stilistice au fost considerate suprem argument al frumosului (ceea ce, de fapt, este adevărat numai în cîteva cazuri și nu poate fi transformat într-un principiu general valabil, *n.n.*), el s-a îndreptat consecvent spre valorile estetice tradiționale“ [3]. Poezia lui e o permanentă mărturie a unei experiențe dureroase care —

---

tărie — / urmau să fie deschise doar pentru mine. / Așa te-ai pierdut în orizontul incert. / Nici un gînd nu poate captura fulgerul / dar cel care a văzut lumina nu va fi jefuit. / M-am întins lîngă tulpina cireșului tău, am fost / mult prea bogat să te păstrez vie.“

[1] Gianni Pozzi, *op. cit.*, p. 181.

[2] Elizabeth Drew, *T. S. Eliot, The Design of His Poetry*, New York, 1949, p. 306.

[3] Piero Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, VI, Bari, 1963, p. 175.

însă — nu l-a împiedicat să păstreze, în adîncul tristeţei sale, o nealterată încredere şi „o dragoste calmă pentru figurile şi gesturile oamenilor“ [1]. Saba e un poet pe care grandilocvenţa sau trufia nu l-au ispitit niciodată. Modest, de o generozitate împlinită cu o surîzătoare bunăvoinţă, el a rămas întotdeauna credincios unor idealuri umaniste.

Versurile sale destăinuie pasiunea juvenilă pentru Leopardi, pasiune pe care a nutrit-o neîncetat. E ceea ce a îngăduit temelor idilice ale poeziei lui, caligrafiei delicate a mişcărilor sufleteşti să atingă acea incontestabilă măreţie dramatică despre care au vorbit adesea comentatorii.

Aşa cum observa cineva [2], esenţa emotivă a poeziei lui Saba stă în această capacitate de a se dezvălui, cu sinceritate, de a vorbi cu claritate despre viaţa sa sufletească ; ceea ce i-a îngăduit să atingă „acel punct al perfecţiunii poetice în care forma nu mai are valoare“ [3]. „Înţelepciunea“ era, pentru Saba, „puterea de a asculta şi de a privi“ [4]. Poetul nu era, însă, numai un martor, ci şi un participant.

Poemele lui Saba, atît de exemplificator intitulate *Canzone*, unesc tradiţia renascentistă cu ritmurile liricii populare, italiene, astfel încît aşa-zisa „inerţie“ a versului său, reprezintă, de fapt, „consecvenţa şi demnitatea poetului cu adevărat popular“, ale poetului care socotea că suprema lui datorie este să comunice cu cei din jur.

O situaţie cu totul particulară a avut poezia postbelică din Republica Federală Germania. După o întrerupere de doisprezece ani, după tragica experienţă a războiului, tradiţionalele relaţii cu arta lumii au început să fie înnodate din nou. Chiar şi tînăra generaţie care manifesta o legitimă repulsie faţă de trecutul apropiat şi cerea ca totul să înceapă din nou, de la „anul zero“, se apropia totuşi — cu sau fără voie — nu numai de formulele poeziei contemporane din Franţa sau din Statele Unite, ci şi de modalităţile liricii expresioniste germane din primele decenii ale secolului. O rup-

---

[1] Gianni Pozzi, *op. cit.*, p. 53.
[2] Antonio Rossi, *Poesia e realtá*, Firenze, 1962, p. 39.
[3] Cf. Gianni Pozzi, *op. cit.*, p. 55.
[4] *Idem*, p. 56.

tură totală cu tradiţia se dovedea, şi de această dată, imposibilă.

E adevărat, însă, că aspiraţia la „universalitate" generează la poeţii din Republica Federală Germania un fel de eclectism estetic, o deschidere spre sugestii preluate din surse diverse, de la Poe pînă la Rimbaud, de la Baudelaire la Brecht [1]. Nelly Sachs, de exemplu, asociază, într-o viziune stranie, descrierea precisă a obiectului cu ecourile psaltice, descrierea minuţioasă a lumii vizibile cu evocarea unor imagini ale căror contururi sînt estompate de o aură mistică. Se desluşesc, de asemenea, rezonanţe ale durerii halucinante a lui Kafka, evocarea atmosferei crude din lagărele naziste împlinindu-se, însă, sub semnul unei tînguiri mai curînd decît al unei acuzaţii [2]. Cît de înşelătoare e formula „anului zero" o dovedeşte şi lirica lui Rudolf Hagelstange, a cărei orientare spre temele ce vor să treacă dincolo de orice determinare temporală se concretizează în versuri ce amintesc pregnant de sistemul imagistic al lui Rilke. Sau caligrafiile graţioase ale lui Friedrich Georg Jünger, înclinarea lui spre formele clare, în tradiţia lui Goethe şi a lui Hölderlin, dar şi verva lui polemică, exersată de pe poziţiile unui umanism de factură clasicistă, opunîndu-se amintirilor nazismului.

O poezie mai densă, umbrită de amintirile expresionismului, e aceea a lui Karl Krolow, în care influenţele lui Loerke şi Britting (poeţi al căror expresionism se distila într-o năzuinţă de contopire cu natura) se alătură acelora ale lui Aragon şi Eluard. Rezultatul e o condensare aproape dureroasă a metaforei, alternînd cu imagini de un calm pastoral. Tot de la expresionism (dar, într-o măsură, şi de la Mallarmé şi de la concepţia sa privind abstractizarea limbajului poetic) porneşte şi Paul Celan, poet originar din Cernăuţi. Lirica lui reflectă un univers spectral, acela al anilor agresiunii naziste, dar limbajul ei devine adesea criptic, se distilează în metafore de o transparenţă aproape imaterială. Sensurile rămîn, astfel, uneori ilizibile şi declaraţia poetică

---

[1] Vezi Mihai Isbăşescu, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, 1968, pp. 511—512.

[2] *Idem*, p. 529.

a lui Celan potrivit căreia versurile sale se adresează „elitei intelectuale“ e grăitoare pentru tendinţa de rupere a punţilor de comunicare cu cititorul. Dealtfel, poezia sa contestă orice capacitate de cunoaştere a lumii, de organizare într-un sistem raţional coerent şi rămîne ca un fel de muzică învăluitoare, ritmată subtil, dar fără vreo aderenţă la lumea care se oferă simţurilor.

În împrejurări sociale structural diferite, poezia Republicii Democrate Germane continua tradiţiile mai vechi sau mai recente ale versului încrezător în viitorul umanităţii. Idealurile ei defineau elanurile prezentului, sentimentul responsabilităţii civice, conştiinţa forţei înnoitoare a socialismului. Poeţilor a căror personalitate se afirmase convingător în anii dinaintea războiului (Becher, Zimmering, Fürnberg) li se adaugă alţii a căror lirică închinată unor idei umaniste nu a putut fi cunoscută decît după doborîrea fascismului: Kuba, Peter Huchel, Stephan Hermlin. Lirica lui Georg Maurer, elogiind creaţia omului acestei epoci, poezia închinată de Johannes Dobrowski unor poeţi şi prozatori care căutaseră, febril, temeiurile fericirii umane, meditaţia de factură brechtiană a lui Günther Kunert, desenează un spaţiu liric cuprinzător, în care se manifestă conştiinţele creatoare ale unei generaţii a entuziasmului şi a încrederii în misiunea demiurgică a umanităţii.

Fenomenul liricii moderne româneşti este, fără nici un fel de îndoială, unul dintre cele mai originale din cuprinsul întregii literaturi universale a acestui secol. Opera unor personalităţi proeminente, precum Tudor Arghezi sau Ion Barbu — asemenea aceleia a lui Brâncuşi — refuză încadrarea în vreunul din curentele dominante ale poeziei contemporane. Apropierea lor de modalităţile de expresie ale vreunei direcţii a poeziei europene este firească; ea nu exprimă — în nici unul din cazuri — o adeziune programatică şi poate fi pusă pe seama circulaţiei ideilor, fenomen atît de amplu în cultura veacului nostru.

Simptomatică e împrejurarea că, de pildă, George Călinescu [1], întotdeauna extrem de atent la posibilităţile de a

[1] *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1940.

grupa scriitorii în funcție de afinități spirituale, de idei și de stilul creației lor, îl analizează pe Arghezi la capitolul *Moderniști*, capitol al cărui titlu sugerează tocmai conturul instabil, lipsa de rigiditate.

Încă din celebrul *Testament* care deschidea volumul *Cuvinte potrivite*, Arghezi își înfățișa punctele cardinale ale concepției sale estetice, potrivit căreia poezia este (așa cum fusese și pentru Yeats) un mod *de vorbire*, un cîntec care se rostește cu cuvintele graiului obișnuit. Dar deosebirea esențială între Arghezi și poetul irlandez este că autorul *Cuvintelor potrivite* înțelege limba poeziei ca pe rezultatul unui proces firesc, al dezvoltării unei străvechi tradiții, ale cărei începuturi se pierd în vremuri imemoriale ; poetul însuși e o nouă ipostază a bătrînilor țărani, iar munca lui se săvîrșește cu aceleași gesturi largi ale ritualului bătrîn. Poetul este cel care schimbă „plugu-n condei și brazda-n călimară", împlinind în felul acesta un destin al poeziei însăși. „Arta argheziană e făcută din *veninuri, înjurături ; veninul* s-a preschimbat în miere, lăsîndu-i-se puterea" [1], subliniază Călinescu, citînd versurile într-adevăr exemplare :

Am luat ocara, și torcînd ușure,
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.

Venind din vechimi, limba poeziei lui Arghezi e îmbibată de miresme aspre ; poetul nu folosește arhaismul ca pe un element emotiv care stîrnește nostalgii. Dimpotrivă, cuvîntul vechi e asociat cu neologismul, efectul fiind de o neîndoielnică forță evocatoare ; stilul lui Arghezi este abrupt (amintindu-i mai curînd pe cronicarii munteni decît pe Miron Costin sau Neculce) dînd problematicii căreia îi este dedicată această poezie o concretețe surprinzătoare. Arghezi alternează delicatețea fragilă a expresiei :

Obrazul tău mi-e drag,
Căci e ca lacu-n fund
Spre care-noată, albi,
Pești lungi cu ochi rotund,

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, București, 1968, p. 313.

cu vehemența unui stil imprecativ:

Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă,
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul...

Poetul se găsește în fața unor întrebări grave: moartea, creația, contopirea ființei umane cu eternitatea. Dar, spre deosebire de T. S. Eliot, poetul român propune o soluție filosofică în care omul e îmbrățișat de natura omniprezentă, e transformat în natură însăși și nu e anulat de ea. Este, mai curînd, un fel de beție dionisiacă, pricinuită de arome tari [1], o întrepătrundere frenetică a omului și a naturii înconjurătoare:

E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică de fum și de rășină,
Și oamenii, de ceruri beți,
Se leagănă-n stihare de profeți.

Miracolul se înfăptuiește, ca în vechea iconografie românească, simplu, dramatismul său provenind, ca la Emily Dickinson, nu din spaima necunoscutului, din misterul nedezlegat, ci din comunicarea, îndelung așteptată, cu lumea tainelor. Cu alte cuvinte, freamătul lăuntric al acestei poezii rezultă nu din ceea ce-i rămîne nedescoperit, ci din ceea ce află și se aștepta să afle. De aici, o surprinzătoare asemănare cu poezia lui Rilke pentru care misterul sălășluiește nu în ceea ce se ascunde, ci în ceea ce devine vizibil și cognoscibil. Este o interpretare majoră a miraculosului care încolțește pînă și în „umilele tubercule" ale cartofilor:

S-au pregătit o iarnă, de soroc,
Cu cîrtițele la un loc,
Cu întunericul, cu coropijnița și rîmele.
Și din toate fărîmele

---

[1] Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 315.

Au rămas grei ca miţele,
Umflîndu-li-se ţîţele.
Auzi?
Cartofii sînt lehuzi.

„Un alt aspect profund — observă Călinescu — este sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densităţi deosebite, de osmoză între spiritual şi material, amîndoi termenii luaţi ca momente îndepărtate ale aceleiaşi materii"[1]. Precizarea finală este cît se poate de importantă pentru înţelegerea viziunii argheziene; pentru că poetul nu stabileşte o ierarhie a valorilor în funcţie de cîmpul în care acestea au fost create. Aşa se explică — cel puţin în parte — capacitatea poetului, programatic afirmată, de „a isca" din „mucigaiuri, bube şi noroi", „frumuseţi şi preţuri noi". Ceea ce conferă o perspectivă foarte personală *Florilor de mucigai*, numai parţial înrudite cu *Florile* lui Baudelaire; dacă, uneori, substanţa lirică este aceeaşi, distilîndu-se din existenţa unor fiinţe de la periferia societăţii, ea se cristalizează într-o expresie poetică din care lipseşte nota depresivă a versurilor baudelairiene. Arghezi dezvăluie reacţiile primare ale eroilor săi, plini de o copleşitoare forţă de a-şi trăi viaţa cu sinceritate. Mai puţin, desigur, decît în *Icoane pe lemn*, realismul expresiei îl sugerează pe acela al picturii olandeze sau spaniole de la sfîrşitul Renaşterii, care „exalta materia imundă pentru a cutremura spiritul"[2].

Poeziile scrise în preajma celui de-al doilea război mondial sînt „în genere un protest împotriva restrîngerii libertăţilor, o afirmare a demnităţii naţionale în faţa cotropitorilor, o deplîngere a tributului de sînge plătit de popor la ordinele stăpînilor, o viziune sumbră a unei umanităţi căzute pradă instinctelor şi, ca o compensaţie, o căutare a surselor încă nesecate de puritate şi o continuă înfiorare în faţa universului necorupt"[3].

---

[1] Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 314.
[2] Henri Focillon, *L'Art du Monde Occidental*, III, Paris, 1946, p. 199.
[3] Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, Bucureşti, 1968, p. 12.

Din această permanenţă umanistă, din strigătul de revoltă al ţării ocupate („Au rămas în sate vii / Numai cîteva stafii"), s-a ridicat ciclul *1907*, închinat memoriei ţăranilor ucişi în marea răscoală, cu care poetul s-a simţit întotdeauna plămădit din aceeaşi durere. Comentariu liric, adesea vibrant, *1907* al lui Arghezi are, în literatura română, semnificaţia pe care, pentru secolul al XIX-lea german, l-a avut poemul *Ţesătorii* al lui Heine. Şi tot ca în poemul lui Heine, energia verbală devine unic punct de sprijin al poeziei.

Un moment însemnat al poeziei argheziene este, desigur, cel pe care îl reprezintă *Cîntare omului* ; titlul este îndeajuns de evocator pentru a sugera, de fapt, împlinirea unei întregi aspiraţii spre măreţie omenească, iscată din toate amănuntele vieţii cotidiene. Minţii iscoditoare, puterii de creaţie, poetul îi închină un imn cutezător ; paianul din *1907* a lăsat loc odei schilleriene a libertăţii şi a bucuriei.

Întoarcerea lui în natură a fost o desăvîrşire a necontenitei aspiraţii de a se confunda, panteistic, cu lumea aceasta a creşterii şi a rodirii, veşnic mai puternice decît moartea :

Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
Sufletului nostru bucuros de moarte,
Palid, aşternut e şesul cu mătasă.
Norilor, copacii le urzesc brocarte...

. . . .

Cine vrea să plîngă, cine să jelească,
Vină să asculte-ndemnul ne-nţeles,
Şi pierzîndu-şi ochii-n facla lor, cerească,
Să-şi îngroape umbra-n umbra lor în şes.

sau :

Îmi atîrnă la fereastră
Iarba cerului, albastră,
Pe care, pe mii de fire,
Curg luceferii-n neştire...

. . . .

Sufletul, ca un burete,
Prinde lacrimile-ncete

Ale stelelor, pe rînd,
Sclipind alb şi tremurînd...

Ca şi la Blaga, ca şi la Voiculescu, această reintegrare în natură, întoarcerea în veşnicie se săvîrşeşte cu o mare linişte lăuntrică, o linişte care e aceea a folclorului românesc. Arghezi aparţine acestui spaţiu spiritual, pe care îl ilustrează altfel decît Blaga ; dar — asemenea poetului *Poemelor luminii* — el aduce în lirica modernă universală un sunet nou, de o mare puritate, ecou al unei vechi tradiţii poetice, mărturie a unei nedezminţite puteri de înnoire.

Poemele lui Vasile Voiculescu au fost înrîurite de ideile gîndirismului ; pe bună dreptate, viziunea lui a fost considerată exemplară pentru concepţiile curentului, pe care le defineşte mai complet decît oricare dintre contemporanii săi. Ceea ce era la Blaga sublimare panteistă, recurs la un miraculos ancestral, devine la Voiculescu o transcriere în tonuri stinse, rafinate, a unei mitologii elementare, populată de îngeri, ca aceea a vechilor miniaturi din cărţile Evului mediu românesc. E o poezie căreia îi lipseşte simţul caligrafic, pentru a avea graţia misterioasă a lui Emily Dickinson. Evident, miraculosul nu se tălmăceşte nici în imagini răscolitoare, nocturne, de un alb spectral, ca la Blake. Este, mai degrabă, o lirică în care se înfăptuieşte comunicarea firească cu supranaturalul decît o poezie a extazului şi a întrebărilor dramatice.

Expresia cea mai originală a poeziei lui Vasile Voiculescu este, însă, cuprinsă în aparenta pastişă a sonetelor shakespeareane. Se înfăptuieşte, aici, un proces dintre cele mai ferm conturate ale comunicării unei substanţe poetice moderne, a întrebărilor şi neliniştilor, a suspensiilor şi certitudinilor, îmbrăcîndu-se o formă tradiţională. Forma nu reprezintă, însă, decît un suport, scheletul pe care se construieşte un întreg edificiu al ideilor contemporane. Sonetul shakespearean este, desigur, numai un pretext ; el capătă, în reinterpretarea poetului român, o amploare care aparţine deopotrivă timpului modern şi eternităţii.

Poezia lui Ion Barbu aspiră să fie complet epurată de „anecdotă“ şi să se închege „sub constelaţia şi în rarefierea

lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, romanul analitic în versuri" [1]. Ea devenea astfel un „joc secund", distilare intelectuală a emoţiei ; se stabilea o ordine cristalină, în sensul artei eline, întemeiată pe relaţii şi pe raporturi aritmetice. Esenţializată, ea se integra în direcţia „poeziei ca muzică" — muzică în înţelesul ei de construcţie riguros elaborată. Ca urmare, ermetismul barbian nu este, ca la imagiştii americani, o formă de contorsionare a imaginii ci, aşa cum observa Călinescu, o dificultate de ordin filologic :

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cîntec istoveşte : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi...

Poezia este un mod de expresie specific, menit să cuprindă universalul :

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Ca şi pentru Brâncuşi, oul este simbolul zămislirii primordiale, lăcaş deopotrivă al vieţii şi al morţii, cu alte cuvinte al întregii existenţe universale :

Cum lumea veche, în cleştare,
Înoată, în subţire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă şi cavou.

---

[1] Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 360

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul plus
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns.

Poezia năzuiește, astfel, să se abstragă expresiei prozaice și nu lumii realului. Ciclul *Uvedenrode* creează, în tradiție romantică, o viziune extatică a marelui Eros, izvoditor al luminii :

Capăt al osiei lumii !
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei
Clare chei,
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister !

Barbu reia ideea lui Brueghel și a întregii Renașteri flamando-olandeze despre cele trei etape ale inițierii erotice (opusă, într-un fel, viziunii medievale, continuată de Renașterea italiană, a iubirii sacre și a celei profane) : senzuală, cerebrală, astrală. Melcii sugerează această idee a „sexualității pure și a hermafroditismului platonician“ [1]. În vreme ce în ciclul *Domnișoara Hus* se evocă o întreagă mitologie folclorică, duhurile rele acționînd aici cu o putere neagră care, în poezia românească, își găsește precedentul în *Mihnea și baba,* iar cea universală în invocațiile vrăjitoarelor din *Macbeth :*

Buhuhu la luna suie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie :

[1] Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 362.

Buhuhu la zodie ;
Uhu, Scorpiei surate,
Să-l întoarcă dandarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Cîine ori Săgetător.

Elevarea în acest univers cristalin (care e al poeziei pure, fără, însă, a-l contesta pe cel al realităţii, ci abstrăgîndu-se, programatic, din ea) se realizează, adesea, prin integrarea unui lexic extrem de colorat, de esenţă arhaică, balcanică. Nu este, însă, aşa cum au crezut unii — mai ales imitatori ai poetului — o manieră de exaltare a valorii independente a cuvîntului ; ea corespunde unei viziuni noi a Orientului miraculos, îmbibat de culoare, a unui Orient plin de mişcare, un Orient vitalist, potrivnic imaginii tradiţionale a lumii extatice şi imobile. Civilizaţia românească, a cărei desăvîrşită originalitate e dată şi de această interferenţă a influenţelor venite din Occidentul Europei, din Bizanţ, din Asia Mică şi a tradiţiei autohtone se dezvăluie, astfel, în opera lui Ion Barbu cu o putere pe care ar avea-o, laolaltă, poezia antonpannescă şi aceea a unui Eliot român.

În ultimele decenii, o generaţie nouă de poeţi a început a contribui la conturarea unui profil încă şi mai complex al liricii universale. Circulaţia ideilor e mai activă decît oricînd în trecut ; şi constatarea că, de pildă, tinerii poeţi germani „absorb lecţia lui Eliot şi a lui Eluard, al lui Maiakovski şi Neruda“ [1], cel puţin în egală măsură ca şi pe aceea a lui Rilke sau Trakl este cît se poate de semnificativă. Aceste influenţe numeroase fac ca, totuşi, subtilitatea unei Ingeborg Bachmann să nu fie întotdeauna evidentă sub straturile diverse de elemente provenite din arta unor alţi poeţi mai vechi ai acestui secol. Poate că, din acest punct de vedere, Hans Magnus Enzesberger, cu toate apropierile de Brecht, se manifestă mai personal, gesturile sale declarat antipoetice, au mai multă amploare.

Versurile autobiografice ale lui Evgheni Evtuşenko sînt ţesute din comentarii, din portrete lirice, din declaraţii pa-

---

[1] J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 238.

tetice de încredere în viitorul revoluţiei. Andrei Voznesenski este mai apropiat de viziunea lui Maiakovski din anii de după Revoluţie, abordînd un stil mai energic şi mai direct. Lumea realului le dăruieşte substanţa liricii lor, aşa precum Pier Paolo Pasolini, intelectual creator în cîmpuri diverse ale artei, comentează lumea pe un ostentativ ton antiburghez.

Poezia contemporană românească afirmă un ideal civic, formulat clar, continuînd o tradiţie dominantă a culturii noastre naţionale. Gestul poetic are vigoare şi exprimă un larg spaţiu interior ; înnoirea expresiei metaforice, energia verbului, gîndul închinat istoriei şi evenimentului contemporan dau consistenţă poeziei de azi. Stilurile ei sînt diverse pentru că însăşi realitatea pe care o reflectă e diversă şi e bogată în înţelesuri.

Complexitatea poeziei contemporane se organizează, astfel, pe cîteva linii dominante de forţă care concentrează, tot mai evident, conştiinţele creatoare ale unor intelectuali participînd la evenimentele acestei epoci. Estetismul pur lasă, treptat, locul unei arte inspirate de contemporaneitate. Sau, aşa cum spunea Picasso, „Nu sîntem străini de lucrurile care ne aparţin şi cărora aparţinem" [1].

---

[1] S. Taylor, *Picasso*, New York, 1970, p. 6

ANEXE

INDICE DE AUTORI

RESUMÉ

La poésie du XX-e siècle constitue un univers complexe parce qu'elle reflète l'attitude d'un grand nombre de personnalités diverses à l'égard d'une société mouvementée, de ses idées philosophiques, esthétiques, morales souvent contradictoires. L'histoire de la culture n'a jamais connu plus de courants, beaucoup d'entre eux difficiles à définir. Une fois de plus, la division traditionnelle „classique-romantique" s'avère insuffisante car la littérature moderne rassemble des tendances qui ne se soumettent pas à aucun effort de systematisation. L'opposition romantique entre le sentiment et la raison n'a plus la violence d'autrefois. La poésie moderne a incorporé l'idée en tant qu'élément constitutif de l'émotion, ce qui donne plus de complexité aux structures poétiques et plus de tension dramatique à la méditation lyrique. Il y a des cas ou l'oeuvre d'un même poète réunit des éléments qui définissent des positions esthétiques différentes. Il faut mentionner encore la relation de plus en plus étroite entre la littérature et les arts visuels, les sciences positives, la recherche sociologique. C'est vrai que ce rapport a été toujours un trait caractéristique de la littérature. Un grand nombre d'oeuvres importantes du passé ont réuni les échos des autres domaines de la création humaine. Pourtant ces rapports n'ont jamais eu le même poids pour les structures poétiques. Les programmes d'un grand nombre de courants littéraires, les déclarations des poètes de marque de ce siècle envisagent les relations de la littérature avec les sciences et l'art en tant qu'élément fondamental de la conscience poétique elle même.

Cette étude se propose de définir les diréctions fondamentales de la poésie dans ce paysage littéraire compliqué. Partant des prémices

que l'histoire de la culture peut être conçue seulement comme une suite ininterrompue d'assimilations et de refus des formes traditionnelles le livre a pour but d'analyser la manière dont la culture des siècles précédents a influencé directement, où par des formes compliquées la poésie de notre époque. L'histoire de la littérature mentionne le fait que les poètes ont considéré nécessaire de renouveler l'expression lyrique, surtout à partir de Baudelaire. Il s'ensuit une nouvelle interprétation de l'expression lyrique de telle manière que ce qui était considéré par T. S. Eliot comme „différentes modalités d'échec" est devenu finalement „différentes modalités de nouveauté poétique". On ne pourrait pas dire que les moyens poétiques étaient usés mais plutôt que les poètes en exigeaient plus que ne l'avaient fait Wordsworth, Keats, Hugo ou Heine.

Ce processus est, sans doute, permanent dans l'histoire de la littérature ; si on le détache de ses consequences historiques il peut apparaître comme une manifestation contestataire (quelques fois violente) de l'étape antérieure. En réalité, le phénomène est, sans doute, plus complexe et se rattache non seulement aux renouvellements de l'expression poétique mais aussi aux significations par lesquelles la poésie moderne continue la tradition des siècles précédents.

On peut surprendre aussi un processus dialectique par lequel l'expression poétique devient de plus en plus internationale tout en définissant l'une manière plus précise son caractère national. Tout art moderne porte la marque de ce phénomène qui est, peut-être, moins visible dans la littérature que dans le cas des arts plastiques et de la musique parce que les rapports avec les structures spécifiques du folklore littéraire sont moins evidents. Mais la poésie réagit, au fond, d'une manière plus compliquée : ce livre essaye d'esquisser dans certains cas cette dialectique du vers moderne.

En tant que part de la culture européenne, la lyrique roumaine y affirme sa personnalité. On peut citer différentes occasions où les poètes roumains ont participé à la constitution de certains courants littéraires modernes dont l'influence sur la poésie européenne fut extrêmement importante. La manière dont la poésie roumaine moderne a assimilé les échos de la poésie des autres pays, tout en lui donnant une sonorité spécifique est encore plus significative.

La poésie est l'expression d'une sensibilité individuelle mais aussi le reflet d'une attitude morale et sociale caractéristique à toute une

époque. On peut observer ainsi les changements de ton, quelquefois ceux des structures poétiques elles-mêmes, sous l'influence des idées sociales et politiques qui passent, sans doute, par le philesthétique. Sans établir une relation directe entre les phénomènes de la vie sociale et les formes poétiques, il est évident qu'au XX-e siècle les préoccupations sociales et politiques de nombreux écrivains ont prêté à l'art moderne un accent social plus saisissant que dans les époques précédentes. On n'a jamais investigué avec plus d'assiduité qu'au XX-a siècle la fonction expressive du verbe ; la polémique entre la conception de „la poésie en tant que parole" et celle de „la poésie en tant que musique" a reussi à établir les prémices d'une recherche plus minutieuse, plus approfondie du rôle de l'expression poétique.

En esquissant les conceptions poétiques des écrivains appartenant à différents courants, à différentes écoles nationales, le livre entreprend une analyse comparatiste qui se propose à relever surtout les composantes doxologiques et mésologiques dans cet ample mouvement de la poésie du XX-e siècle. Sans avoir l'intention d'inventorier la création poétique de ce siècle dans sa totalité, l'étude cherche les directions qui définissent la poésie universelle établies par des critères d'ordre historique et comparatiste. Fidèle à une conception comparatiste présentée dans ses études antérieurs, l'auteur place les courants poétiques dans le cadre plus large de l'histoire de la culture, des mouvements artistiques qui se sont reflétés souvent lans la littérature mais qui trouvent, à leur tour, des suggestions fertiles dans les oeuvres littéraires. Sans repousser les critères biographiques il s'arrête surtout à la confession lyrique, au vers du poète lui-même en tant qu'élément biographique essentiel pour révéler et expliquer l'évolution spirituelle d'un poète, son attitude par rapport à l'univers extérieur et à son propre univers intérieur.

Dans un siècle où les plus importantes oeuvres poétiques et artistiques ont été celles qui ont refusé à se soumettre à tout programme normatif (souvent très minutieusement élaboré) en lui opposant la nécessité d'exprimer sans limites une sensibilité personnelle, le livre essaye de découvrir précisément ces voies qui relient les individualités poétiques et qui se réunissent dans les directions esthétiques dominantes de l'époque.

SUMMARY

The poetry of this age is a complex world in itself; it reflects the esthetic attitudes of various personalities towards these times and their contradictory philosophical and moral ideas. There is no other century in the history of culture where the literary crosscurents are so numerous and so difficult to be comprehensively defined. The traditional disjunction between "romantic" and "classicist" structures has been proving to be inefficient because of many tendencies which reject any attempt of being incorporated into a system. The romantic opposition of "emotion against reason" has lost its violence of the last century. The modern poetry has given the idea of the value of a deep feeling; so that the poetical structures are by far more complex, the lyrical meditation is expressed through a more dramatic view.

There are some cases when the work of the one and the same poet unveils elements of some opposite esthetic ideas. At the same time, the strong relation between literature, visual arts, positive sciences and sociological research is worth revealing. This relation has always been a definite trait of literature in any period of time and many important works of past centuries preserve influences coming from other realms of human creative activity; but it seems to us that this side of the literary problem has never been so relevant to poetic structures. For the programs and manifestoes of many literary schools, the statements of some outstanding poets in this century have looked at the relations with science and arts as a fundamental device of poetic conscience.

This book tries to find a definition of the basic directions of poetry in this literary turmoil. Basing itself on the idea that the history

of culture can be understood only as a continuous succession of acceptances and rejections of traditional forms, the book is showing the influences received by the poetry of our age from the culture of past centuries; these influences have some times been transmitted directly, and other times in more complex forms. The literary history registers a deeply significant fact: from Baudelaire on, the poets have considered the necessity of renewing the literary expression; so that what was called "various kinds of failure" by T. S. Eliot, have been converted into "various kinds of poetic novelty". It is not completely true that Poetry's tools got blunt; the truth is rather that the poets are asking more from these tools than Wordsworth, Keats, Hugo or Heine ever did before.

It goes without sayiug that this proces is a permanence of literary history; if it is considered outside its historical consequences, it could be seen as a dispute (some times, extremely violent) over the previous age. The phenomenon is, actually, much more complex, involving not only the renewal of poetic expression, but also the significance of the tradition continued into the structures of modern poetry.

One can discover the dialectics of internationalizing the poetic expression along with the deepening of its national character. Specific to the whole modern art, this aspect is, probably, less obvious in literature where the relation with the specific forms of literary folklore are not as precisely visualized as for music or visual arts. Poetry reacts in a subtler way; this book has tried to outline, in some typical cases, these dialectics of modern verse.

As part of European culture, Romanian poetry has been recognized as a distinctive reality. One could mention several Romanian poets participatiug to the foundation of some modern literary schools the influence of which has been overwhelmingly important upon the European poetry. Equally important are the various influences upon Romanian poetry coming from other cauntries and the specific sound of these influences within our national verse.

Expressing the individual sensitivity, the poetry is also seen as a reflection of moral and social attitudes which are characteristic for a whole historical age, Thus the influence of some political, philosophical or moral ideas can modify the tune or, some times, even the structure of the poem. A direct relation between social phenomena and poetic forms cannot always be established, of course; but it is clear to every-

body, that the social concern of many writers has granted a stronger social tune to the arts of the 20-th century.

The expressive function of word was hever before so tenaciously investigated. The polemics of „poetry as word" and „poetry as music" have settled the requirements of a more attentive research of the function of poetic expression. The poetics of some writers belonging to various schools, are analyzed in this book from a comparative viewpoint, aiming, first of all, to revealing the doxology and the mesology in the vast movement of the poetry of this century. The book does not intend to turn into a complete inventory of poetry and poets of this age: it follows some main directions of world poetry, established by historical and comparative criteria. Faithful to a comparative conception (which he had unveiled in several of his previous books), the author looks at the poetic movements in the larger frame of the history of culture, of artistic cross-currents which are often reflected in literature, taking — in their turn — fruitful detalis, suggestion from literary works. And, without refusing biografical details, the is looking for them especially in the confession, in the poem itself, striving to discover himself the most revealing facts, those which are apt to explain one poet's spiritual evolution, his philosophical attitude towards the external universe and his inner universe, too.

During an age in which the most important and the most impressive works of art have been those that rejected the normative manifestoes, and, proclaimed the necessity of a full expression of their own sensibility instead, this book tries to discover the lines which connect the poetic personalities, those lines which are bound together in prevalent esthetic directions.

SUMAR

Lector: MARIA CORDONEANU
Tehnoredactor: ION TUDOR

Apărut 1975. B.T. 24.XI.1975. Tiraj 4.650 ex. broşate. Coli tipar 21.



Tiparul executat sub comanda nr. 1482 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Lei 14

editura eminescu

